

بجته التأليف والترجمة والنشر

النقد الأدبي

في جزأين

جزؤه الأول في أصول النقد ومبادئه

وجزؤه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب

تأليف

أحمد أمين

القاهرة

منشأة البعث لنشر الكتب العربية والإسلامية

١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م

بجته النايف والترجمة والنشر

النقد الأدبي

في جزأين

جزؤه الأول في أصول النقد ومبادئه

وجزؤه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب

تأليف

أحمد أمين

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

عهد إلى تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فزاد الأول حول سنة ١٩٣٦ فاشتقتُ إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج وما كتبه العرب في هذا الموضوع ، واستندت فرائد كثيرة من هذه المقارنة ، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي ، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني الموضوع . وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام ، وطبقات الشعراء لابن قتيبة ، والصناعتين لأبي هلال العسكري ، ونقد الشعر ونقد النثر لقدامة ، والمثل السائر لابن الأثير ، والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني ، وعرفت طريقة هذه الكتب كلها . فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم ، له قواعد وأصول . على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها لم تؤصل الأصول . وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد ، لا تبوي البليل . فافترحت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب ، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك . وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأينا أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي . وأنينا بجميع على ذلك . فكان هذا الدرس على هذا الموضوع أول درس في مجرى في النقد الأدبي على النمط الحديث فما أعلم .

وقد تفضل بعض زملائي في الكلية فدرسوا هذا الموضوع بعدى وأخرجوا فيه بعض المؤلفات القيمة . وقد ظلتُ بعد ذلك نحو عشر سنين أختار كل سنة موضوعاً جديداً ، وأدرجه . فمرة عناصر الأدب ، ومرة الشعر والنثر ، ومرة القصص الخ .

ثم اتجهت إلى تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب ، فتنبهت في أصوله . وقد تفضل الدكتور محمد الذويني الأستاذ الآن في جامعة عُردون بالخرطوم بترجمة بعض الفصول في تاريخ النقد الغربي ، فاستفدت منه واقتبست من ترجمته . فله الشكر .

وكنت كلما حاولت دراسة موضوع كتبت له مذكراته الخاصة به وحفظتها عندي . فلما كثرت رأيتُ من الخير أن أجمعها كلها في كتاب بعد تنقيحها وزيادي ما أرى زيادته عليها ، فكان من ذلك كله هذا الكتاب الذي أقدمه للقراء اليوم ، راجياً النظر فيه ، والإبانة عن مواضع النقص . ولعله يعرض على القراء وجهتي النظر الغربية والعربية فيستفيد القارئ من ذلك فائدة كبيرة . وقد حاولت حين أعرض لقاعدة في النقد غربية أن آتي لها بأمثلة عربية ، لتكون أدنى إلى ذوق القارئ العربي .

وقد يؤخذ على في تاريخ النقد عند الإفرنج أني اعتمدت في تاريخ حركة النقد وتاريخ النقاد ومذاهبهم ومزاياهم وعيوبهم ، على ما كتبه بعض المؤرخين الغربيين من غير رجوع بنفسى إلى المصادر الأولى نفسها ، لأكون فيها رأياً خاصاً أكون أنا المسؤول عنه ، وهذا حق . ولكن عذرى في ذلك أن هذا العمل الشاق يحتاج إلى معرفة لغات كثيرة من فرنسية وإيطالية وألمانية ، بل ومن معرفة يونانية ورومانية ، وهذا مع الأسف مالم أوفق إليه . فرأيت الاعتماد على الكتب المعتمدة في ذلك ، لعلنى بأن القائلة ولو قليلة خير للقارئ من الحرمان الشديد .

وعندنا في الأمثال « ما لا يدرك كله ، لا يترك كله » وأرجو أن يأتي بعدى من له حظ واسع في اللغات فيؤرخ النقد بنفسه ويحكم بنفسه .

وقد رأيت بعد كتابة القسم الأول من الكتاب في عناصر الأدب وعناصر كل موضوع أدبي أن أتبعه بملاحظات مرقمة متنوعة ، تفيد القارئ بموضوعات مختلفة . وقد اتبع هذه الطريقة بعض الفرنج في كتبهم فقلدتهم لما احتجت بعدُ إلى تعليقات لم أتناكد أين أضعها في محلها .

والله المستول أن يكون قد وفقني فيه كما عودنا أن يوفقنا في كل ما كتبناه

من قبل ؟

أحمد أمين

القاهرة في ٢٥/٣/١٩٥٢ م

موضوعات الجزء الأول

صفحة

القدرة

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

١ تحليل له - الفرض من دراسته ١ - خضوعه لقواعد خاصة ٢ - اتصاله
بالفلسفة ٣ - ضرورة فهم الجو الذي ينشأ فيه المؤلف ٤ - قيمة الدراسة
التاريخية في فهم الأدب ٦ - طريقة تين العلمية في خضوع الأدب لعناصر
ثلاثة ٨ - النقد أقرب إلى الفن من العلم ١١ - اعتراضات وأجوبة عليها ١٢ -
الاهتمام بمبدأ الصدق ٢٠ - تحديد معنى الصدق ٢١

عناصر الأدب

٢٢

(١) العاطفة - (٢) المعنى - (٣) الأسلوب - (٤) الخيال - كلمة مجملة
عن العناصر - تفصيل لكل عنصر ٢٢

العاطفة

كلمة عامة عن العاطفة ٢٨ - بم تقدر؟ ٣٠ - وعلام تعتمد؟ ٣٢ - وبأي
شيء تقاس؟ ٣٢ - هل الصبغة الخلقية لازمة للأدب؟ ٣٥ .

الخيال

٣٧

ماهو الخيال؟ ٣٨ - احتياج بعض أنواع الأدب إليه دون بعض ٣٩ -
تقسيمه ٣٩ - قيمته في الأدب ٤٤ - ارتباطه بالعواطف ٤٥ - لم رى
الشعر العربي بضعف الخيال ٤٦ .

المعاني

٤٦

ما يجب اشتراطه في المعاني ٤٦ - تفصيل كل شرط ٤٧ - اختلاف الناقدين في مدى صحة المعاني وحقيقتها ٤٩ - الأدب والحياة الواقعية ٥٠ - كلمة عامة عن الأدب والفتان ٥٢ - عنصر الكمال في الأدب ٥٣ .

نظم الكلام

٥٥

كيف تنقل الفكرة ؟ ٥٥ - وكيف تعرضها ؟ ٥٥ هل كل الكلمات يأتلف بعضها مع بعض ؟ ٥٦ - اللغة هي وسيلة التعبير العلمية ٥٨ - بم يقاس الكمال في النظم ؟ ٥٨ - استشهادات ٥٩ - فذلكم عامة عن العناصر ٦٠ .

الشعر

٦٣

محاولة إيجاد تعريف له ٦٣ - ما الذي يجب توافره في الشعر ؟ ٦٤ - أم الفروق بين الشعر والنثر ٦٤ - الشعر والموسيقى ٧٠ - هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو المعنى ؟ - اختلاف أقوال العلماء في ذلك ٧٣ - رأيي الشخصي في المسألة ٧٤ - لم لا تخرج الجامعة شعراء ؟ ٧٦ - كلمة قصيرة عن أقسام الشعر ٧٦ - الشعر الداني ٧٧ - الشعر الموضوعي ٧٩ - الشعر التمثيلي ٧٩ - تقسيم آخر للشعر ٧٩ - كلمة عن كل قسم ٨٠ - المصنعة الشعرية ٩٠ - كيف نقدر الشعر ؟ ٩٢ .

النثر

الفرق بين الملامة في الشعر ، واللامة في النثر ٩٣ - فائدة دراسات السير في الأدب ٩٦ - أقسامه - كلمة عن المقالة ٩٩ - القصة التمثيلية النثرية ١٠٠ - قيمة القصص في العصر الحاضر ١٠١ - قوَم القصة بشيئين ١٠٢ - لم كان الحب موضوع أكثر الروايات ؟ ١٠٣ - نقد نظرية « الفن للفن » ١٠٥ -

نثر الصحافة ١٠٦ - نثر الإذاعة ١٠٧ .

دراسة العناصر الأساسية للأسلوب

الكلمة ١٠٧ - الأصناف التي تنقسم إليها الكلمات ١٠٨ - طريقة
دراسة الأسلوب ١١٤ .

الرواية

١١٦

الفرق بين القصة والرواية والمسرحية ١١٦ - التصميم ١١٧ - أهمية
الأشخاص ١١٨ - التصميم للفكك والتصميم المحكم ١١٩ - التصميم
البسيط والتصميم المركب ١٢١ - التشخيص أو تصوير الأشخاص ١٢٢ -
الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية في التشخيص ١٢٣ - التشخيص والخبرة
بالحياة ١٢٤ - الحوار ١٢٥ - الفكاهة في الرواية ١٢٦ - المنصر
الاجتماعي ١٢٧ - النقد الروائي للحياة ١٢٩ - الدراما ١٣١ - اعتمادها
على ظروف المسرح ١٣٤ - المأساة الإغريقية ١٣٤ - الدراما الشكسبيرية
١٣٦ - التصميم في الدراما ١٣٨ - التشخيص في الدراما ١٣٩ -
شروط التشخيص ١٤٠ - الحياد الشخصي ١٤١ - طرق التشخيص ١٤٢ -
الحركة ١٤٢ - المحاورة ١٤٣ - حديث الفرد إلى نفسه ١٤٤ -
التقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامي ١٤٥ - المقدمة أو العرض ١٤٨ -
الحادثة الابتدائية ١٥١ - حركة النهوض ١٥١ - نقطة التحول ١٥٢ -
حركة الهبوط أو الحل ١٥٣ - الخاتمة أو الكارثة ١٥٤ - بعض الاعتبارات
العامة ١٥٦ - بعض ميزات التخطيط الدرامي ١٥٦ - المشابهة ١٥٧ -
المعارضة ١٥٨ - السخرية الدرامية ١٥٩ - الإخفاء والإدهاش ١٦١ -
أنواع الدراما ١٦٢ - الدراما الإغريقية ١٦٢ - الدراما اللاتينية ١٦٤ -
البداية المبكرة للدراما الحديثة ١٦٥ - مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية
والرومانتيكية ١٦٦ - الدراما المعاصرة ١٦٩ - الدراما كفن للحياة ١٧٠ .

نظرة عامة في النقد

١٧٣

ما هو النقد؟ ١٧٣ — الحملة الممهودة ضد النقد ١٧٣ — النقد كأدب ١٧٥ —
 ضرر النقد ١٧٦ — فائدة النقد ١٧٨ — مهمتنا النقد ١٨٠ — الناقد
 كفسر ١٨٠ — النقد الاستدلالي، والنقد الحكمي ١٨١ — الطرق القديمة
 للنقد الحكمي ١٨٦ — تأثير الروح الجديدة في النقد ١٨٩ — ضرورة
 النقد الحكمي ١٩٠ — دراسة النقد كأدب ١٩٣ — النواحي الشخصية
 ١٩٤ — بعض المؤهلات للناقد الحق ١٩٤ — ذخيرة الناقد ١٩٧ .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

٢٠٠

الطريقة المقارنة ٢٠٠ — الدراسة التاريخية للنقد ٢٠٢ — تغير الآراء عن
 المؤلف الواحد ٢٠٢ — كيف نفسر هذه التغيرات ٢٠٢ — النقد والإنتاج
 ٢٠٣ — مشكلة تقدير الأدب ٢٠٤ — الاختلافات في القيمة بين الأحكام
 الشخصية ٢٠٦ — الاستمتاع الشخصي ٢٠٨ — بعض النواحي العملية لهذه
 المشكلة ٢٠٩ — هل النقد عمل يلنى بمضه بمضاً؟ ٢١٠ — ما معنى اتفاق
 النقاد ٢١١ — مبدأ العملية في الأدب ٢١٤ — الصراع في سبيل البقاء
 والخلود في الأدب ٢١٤ — لماذا تبقى بعض الكتب ٢١٥ — تقدير الأدب
 الماصر ٢١٧ — الكلاسيكيات كمقاييس للمقارنة ٢١٨ .

الباب الثاني

نماذج وملاحظات عامة

٢٢٤

استثمادات متفرقة لكل ما سبق في ثنايا الكتاب كتوضيح وتبيين ،
 وتطبيق على أغليبتها بما يناسب ٢٢٤ — إلى آخر الكتاب

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

النقد الأدبي مكون من كلمتين : أدبي منسوب للأدب ، وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة . ونقد ، وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب ، ومنه حديث أبي الدرداء : « إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك » أي إن عبتهم . وتستعمل أيضاً بمعنى أوسع ، وهو تقويم الشيء ، والحكم عليه بالحسن أو القبح . وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة ، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جودها من رديثها . فعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها ، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيب بعضها . وهو بهذا المعنى ضد التقريظ ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه مأخوذ من « قرظ الجلد » إذا بالغ في دباغته بالقرظ ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب الحديثين ، فيقولون في المجالات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوى والمحاسن . ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشيء من رديثه . والنقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدباً أو تصويراً أو حفرأ أو موسيقى .

ونسمى الملكية التي يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتى توضيح ذلك .

والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيدة ، فإذا كانت جيدة أو رديثة فما درجتها من الحسن أو القبح ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية .

فالنقد الأدبي متصل اتصالاً كبيراً بجملة علوم وفنون ، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء ، والنقد أقل من الإبداع ، لأنه ينتظره حتى يتم فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح .

ويلاحظ أن هناك دائماً عداً بين النقاد والأدباء الإبداعيين ، وفي الغالب يقتصر الأديب على الناقد ، كما يقال أيضاً إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب ، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن ، يسير حسب ذوقه ما أمكن ، والنقاد يتبعون غالباً قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها .

وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا . وكما يلاحظ ثالثاً أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديباً جيداً ، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب .

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل ، وحظ كبير من الذوق . ويقابل الباحثون في أنه هل لابد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يميز في نقد لغة أو ليس بضروري . وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه .

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم ، وكما تخضع الفلسفة . وهذه القواعد مأخوذة بعضها من الفلسفة ، وبعضها من علم النفس ، وبعضها من الأخلاق ، وبعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبي كمثل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتدريب ، فلو سئلت عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أي طريق يسلك ؟ أقول إنه يحب عليه أولاً أن يكثر من قراءة الأدب ويفهمه ويحاكي جيده ، كالذي

رؤي أن ناشئاً عربياً سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب ؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحسانة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغاً . فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة ، ثم أمره أن ينساها . والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسي مادتها وبقيت أطماعها في ذهنه يستعمل منها عند حضور ما يناسبها . ثم يجب أن يسأل نفسه بعد هذا هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيرى أو حكمى ؟ أعنى أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط ، ويكتفى بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه أو وظيفته أيضاً الحكم عليها بالحسن أو القبح . قال بهذا قوم ، وبذلك قوم ، وسيأتى توضيح ذلك . ثم يسأل نفسه : هل قوانين النقد مقررّة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان ؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده ؟

والنقد له اتصال وثيق بالفلسفة . وقد أبان « كانت » في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد ، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء « كانت » الفلسفية في هذا الموضوع .

والنقد ترقى كثيراً بكثرة المراتب وزيادة الخلف عما فعله السلف ، فقد كان أوائل النقاد ياقون النقد على عواهنه من غير تحليل . وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس وعلم الاجتماع سبباً كبيراً في رقيه ، فقد بحث علماء النفس مثلاً فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع وحب نفسه وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره .

وبحث علماء الاجتماع مثلاً في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ (الفن للفن) ؟

وإذا كان النقد الأدبي فناً وجب أن يخضع لكل قوانين الفن ، فهناك

قواعد أصلية اشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب . وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك . وكلا تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي . والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة ؛ فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية ، فهم مثلاً يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي ، ثم العصر العباسي وهكذا . وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية ومثل لها ، ولا يمكن فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجت . فمثلاً لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم ، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر ، وينفق عليهم وعلى نفسه ماله . ولا نفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده ؛ ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك ، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث ، والدواوي التي دعت إلى قول الشعر فيها ، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك ، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي . ولا نفهم أبانواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبونواس ، وكيف كانت حالته الاجتماعية . والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية ، فلسنا نستطيع أن نقدر جريراً والفرزدق والأخطل ، ونقدر شعرهم تقديراً صحيحاً إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته ، ومنزلة قبيلته من القبائل ، والحالة الاجتماعية السياسية إذ ذاك ، والدواوي التي دعت إلى التهاجي بينهم .

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها على ما ينبغي أن نفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي أنفت فيه ؛ فكتب الأغاني مثلاً إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من بيئة ، ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره ، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا ماذا كان مؤلف

الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بنى أمية ، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور ، ولماذا يعتمد على رواية السند ، ونحو هذا من الأسئلة التي لا تمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره . بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول : إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته ، فحال أن يكون طرفه عباسياً أو أبو نواس جاهلياً ، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسياً عراقياً ، ولا يمكن أن يكون البهاء زهير إلا قاهرياً أي بئياً ؛ بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها .

قد يقال إنا نرى بعض الشعراء ينبغون في عصر واحد وفي قطر واحد ، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم . ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره ، وهما معاصران ؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته ، والفرزدق وخشونته ؟ بل ما لنا نذهب بعيداً ونحن نرى الفرق كبيراً بين شعرائنا اليوم في مصر ، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ ؟ فنقول إنا لا ننكر أن هناك فروقا كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ ، وفي الأسلوب ، وفي المنحى الذي ينجوه في أدبه ، ولكن شيئاً من ذلك لا يضعف ما نقول ، فإن شعراء كل مصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة ، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث والفضوب والخلنج ، والدكي والفبي ، وهذا كله لا يمنعهم أن ينسبوا إلى أسرة واحدة .

وقد قرأت رواية روسية مغزاها أن ثلاثة أشقاء من أسرة واحدة تفرقت بهم السبل ، فكان أحدهم قسيساً والآخر ضابطاً في الجيش والثالث مدرسا ، ومع هذا إذا تعمقت في نفوسهم مع اختلافهم الكبير في وظائفهم وجدتهم متحدين في جوهر الحياة ومبادئها الأساسية . ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض .

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع

أدبها وهذا الطابع هو نتيجة بيئته . والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخوض لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته ، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي وكلاهما غير الأدب الأندلسي ، وكلها غير الأدب المصري .

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علماً تاماً يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها ، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو ، وفي أي عصر كان ، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس ، ولم كثرت الأزجال في مصر ، ولم كثرت المقامات في العراق .

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء ، وأبأنوا خضوعه لهذه القوانين ، وألفوا كتباً في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه أخذ في سلم الرق تبعاً لرقى الأمة الاجتماعية ، ولكن هذا المنحى من غير شك لا يفيدها كثيراً في موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبية ، ومعرفة قيمتها ، ودرجتها الفنية .

والخلاصة أن الأديب الكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة ، فله صلاته التي تربطه بالماضي والحاضر ، وفي هذه الصلات يقودنا هو بالضرورة إلى ماضيه ومتقدميه ، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قومي موحد ذي كيان قائم بذاته ، وحياة مستمرة خاصة ، ولكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة . ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أسرين اثنين : الأول : ما فيه من حياة مستمرة ، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه ، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة ، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية ، ويعبر عن هذه الروح . وليست دراسة الأدب التاريخية تعنى فقط سرداً زمنياً

للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة ، والكتب التي ألفوها ، والتغيرات التي طرأت على اللغة والأذواق ، ولكننا نغنى الاستكشاف المستمر عصرًا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها .

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القوي ، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح الميزة لجنسه ، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية ، أو الروح العربية ، ولنا نغنى أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة ، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة ، وإنما نغنى أننا حين نلغى كل الاختلافات كالتي تكون بين الرجل والرجل ، والرجل والمرأة ، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسي ، ويبقى عنصر قوى يشمل كل الإغريق وكل العرب

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليوناني الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبيين . فالعرب بذوقهم العربي وبينهم العربية لم يستسيقوا الأدب اليوناني كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم ، لأن الأدب ذوق عاطفي ، والذوق والمطابقة مختلفان . وأما العلم والفلسفة فعقليان ، والعقل متقارب . وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربي . هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليوناني وتعدد آلهته وتناذر نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبيين ومنع اقتباس العرب منهم .

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريق أو العربي وهكذا يصبح الأدب ملحقة لما نسميه التاريخ وشرحا عليه ، فالتاريخ يعني في الأم بالأمشياء التاريخية من حضارة الناس ، ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم ، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا .

أما الأدب ، فهو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعبوبها .

وبهذا يكون الأدب هو روح العصر ، ونتاج المجتمع ، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيراً عن روحه ومثله . والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو في أدياء العصر الواحد . وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك . ومع الفرق بين زهد أبي العتاهية وخلاعة أبي نواس فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة .

وهذا ما اتجه إليه في بحثه الناقد الفرنسى « تين » فإنه أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة : الجنس والوسط والزمن . ويعنى بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية ، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية ، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها . وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومى الذى وصلت إليه الأمة في ذلك العصر .

ويقع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة الأدياء أفراداً لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياته الجنس والعصر ، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام في الجو الفكرى والخلقى .

ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض كان على الدارس أن يلحظ في دقة الفروق بين الأدياء والعصور ، والاختلافات الأساسية التى تظل مبهمة عادة ، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض ، وغيرة وأمل ، وأفراح وأحزان ، ومشاكل القدر الخالدة ، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور .

وسيلحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف ، فبينما يحتفى

موضوع من الموضوعات ، ويصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام .

وكيف يبرز موضوع عند أمة وإذا يبرز عند الأخرى ، وكيف تعبر أمة عنه ، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى ، وهكذا من مسائل عديدة ، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بـتعبيرات معينة إذا هو عالِجها في الأدب العربي ، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالِجها في الأدب الفارسي ، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي .

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فنٌّ وقالوا : إن الذي يعنيننا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو فائدها . وأن نجيب عن الأسئلة الآتية : ما منزلة هذه القطعة الفنية ؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها ؟ ما الذي جعلها أثراً فنياً على كثر الأجيال ؟ وهذه الأسئلة تربية قلقة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب ؛ فسكثيراً ما نجد في ديوان الحماسة أو غيره : « وقال آخر » ولا يذكر القائل ، ولا يُبين إسلامي هو أم جاهلي ؛ وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالآبيات أحياناً ووضعها في درجتها التي تليق بها . فالغرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثراً فنياً أدبياً .

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه فوجهوا عنايتهم نحو تأثير الأدب بالأديب وصدوره عنه ، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية . فيجب أن تُدرس هذه النفس ليُفهم ما يصدر عنها ، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نظمت لا يمكن فهمها حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة ، فأن لا نفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار تدينه ، ولا نفهم قصائد البارودي فهماً صحيحاً إلا إذا علمت نشأته والمناصب التي تقلب فيها والحن

التي اتابعته . . بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتل نوعين من التأويل والشرح ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين .

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء ، و بعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر ، أو قدّم القصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة . وترى الفرق كبيراً في فهم النوعين من الدواوين فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر ، وذكر الظروف قد أتى نوراً على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور .

على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يفد من هذه الناحية أية فائدة . وكذلك الشأن في الكتب ، فأنت إذا علمت أن أمالي القالي ألفها أبو علي للأندلسيين ، وأنه أراد أن ينقل علم المشاركة إلى اللغارية أعطاك ذلك للكتاب لوناً صحيحاً يعينك على فهمه وترتيبه . وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب . فإذا علمت أن مؤلفاً لم يكن ثقةً قدرت الكتاب تقديراً أقرب إلى الحق . . وهكذا . . ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن فكثيراً ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سبباً في عدم تقدير القطعة الفنية تقديراً صحيحاً ، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضاً ، وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة الفنية ما نعرفه عن منشئها من ورع وسمو خلق ، أو تهتك أو ضعة ، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أو لا يعجبك .

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص وعدم حساب ذلك في تقديم الفن . وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليسى شخصاً حقيقياً أو خيالياً ما دمنا نستطيع أن نقوم القصائد المنسوبة إليه تقويماً حقيقياً . وليس يهمنا من الناحية الفنية أ كان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس

أم من شعر خَلَفَ الأحمر أو غيره كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفايل أو لغيره . . . إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن ولكن لا يهم الناقد ؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكة ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها . وهم يقولون إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها فأصدر حكمك عليها وحدها . والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها . والواجب أن يُحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو .

والحق أن قدراً من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن ، وهو القدر الذي يرسل الضوء على الآثار الفنية . فأمّا ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا وهو النقد الأدبي .

والنقد ، بهذا الشكل ، أقرب إلى العلم منه إلى الفن فهو يقرّر القواعد النظرية أكثر مما يبيّن طريقة استخدامها ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها ، ولكن لا يتعرض كثيراً لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فناناً .

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة ، فالفرق بينهما من وجهين : الأول أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة ؛ أما النقد فيوضح النظريات التي تقدّر بها تلك القطع .

والثاني ، أن البلاغة أكثر ما تُعنى بالشكل وصورة الكلام ، فهي تفرض أن لغماناً حاصلة في ذهن الكاتب ، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ . أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل بمقدار ما في القطعة مثلاً من عواطف ، وبمقدار ما في القصيدة من خيال ... وهكذا . فإذا غنيت البلاغة بالنظم وتألّف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب ، فالنقد يُعنى بمنايع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل .

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأى مؤلفي العرب —
(وقد قسموا العلوم إلى علوم نصبت واحترقت ، وعلوم لم تنضج ، وعلوم نصبت
ولا تنحرق) لم ينضج بعد ولم تحدّد موضوعاته تحديداً دقيقاً لأنه لا يزال في طور
التكوين بخلاف فنّ البلاغة أو كما يقولون علم المبالغة .

يتضح لنا مما تقدّم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العنصر التي لا بدّ
منها لما يسمى أدباً ، والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة
الأدبية ، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لعرف قيمتها .

ولكن هل هذا ممكن ؟ وهل هناك أصول للعصفاة التي وصفوا ؟ وهل يمكن
تأسيس علم غرضه ما ذكرنا ؟

شكّ قوم في إمكان هذا ، بل أحالوه ، ووُجّهت اعتراضات عدّة على هذه
المحاولات .

وأهم هذه الاعتراضات ، أولاً : أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق ، والذوق
بحكمه على الأشياء لا يسند على أحكام عقلية ، وإذا ذاك لا يمكن أن تكون هناك
قواعد يصدر عنها الحكم وتتخذ مقياساً . ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة
فنية لم يستطع أحدهم استخراج حجج عقلية يُقنع بها الآخرين . فالأدب فنّ
شأنه شأن الحب ، وكما قال الشاعر :

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحبجج
بني الحبُّ على الجَوْر فلو أنصفَ المحبوب فيه لسمُج

وإننا لنرى هناك مقياساً لكل المسائل النظرية ، وللبحث عن الحقائق
نتحاكم إليه ، ووُضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان ،
ونستطيع أن نقول بعد الامتحان إن هذا صواب وهذا خطأ . وإن كان فيما يتصل
بالفن وفيما يتصل بالأشياء التي تصدر عنه وفي الأحكام التي تصدر عليها ، ليس

الشان كذلك ، فإذا رأيتُ صورةً وقلتُ إنها جميلة ، فعنى ذلك أنها تسرُّنى وتلائم ذوقى ، وليس فى إمكانك أن تقول إن هذا حق أو باطل كما تقول فى الحقائق العلمية ؛ وليس الأدب إلّا ضرباً من الفن ، فإذا سمعتُ أو قرأتُ قطعةً فأعجبتنى قلتُ إنها جيدة ، أى إن ذوقى يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقك ؛ وليس هناك مرجع نحتكم إليه . وكلّ ما قيل فى شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلّا ضرباً من التّحكّم أو اللعب بالألفاظ أو استخدام القدرة البلاغية تعمل فى الإقناع تحلّ الجميع للمنطقية ومحال ذلك . وإن شئت مثلاً لذلك فاقراً ما يقوله عبد القاهر الجرجاني فى دلائل الإعجاز ، يقول : « وما يشهد لذلك أنك ترى السكامة ترووك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك ونوحشك فى موضع ، فلفظ الأخدع فى بيت الحماسة :

تأملتُ نحو الحنّ حتى وجدتهنى وجعت من الإسهاء ليّنا وأخذنا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من ريق المطامع أخذعى

فإن لها فى هذين السكابين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تأملها فى بيت أبى تمام :

يا دهر قومٍ من أخذعك فقد أضحجت هذا الأنام من خُرُوك

فوجد لها من الثقل على النفس وسن التغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة » . اهـ .

فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع فى كلامه إلى حُكم عقلى ولا تمليل منطقي ، وإنما ترى أن الدعوى والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حُجّة .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأنّ ما لا شك فيه ، وما يسلّم به كل باحث

أَنَّ هُنَاكَ فَرْقًا بَيْنَ ذَوْقٍ وَذَوْقٍ ، وَأَنَّ هُنَاكَ ذَوْقًا أَرْقَى مِنْ ذَوْقٍ كَمَا قَالَ الْأُسْتَاذُ « بَيْنَ : » « إِنَّ الْفِكْرَةَ الْأُولَى فِي الْجَمَلِ تَنْشَأُ عَنِ الْأَلْوَانِ ، فَالْطَّافِلُ قَبْلَ أَنْ يَشْعُرَ بِلَذَّةِ الْجَمَالِ شَكْلٌ أَوْ جَمَالٌ حَرَكَةٌ تَأْخُذُ بِبَصَرِهِ الْأَلْوَانِ الزَّاهِيَةِ وَالصُّورِ الْبَدِيعَةِ . وَإِنِّي أُمْتِيلُ إِلَى تَقْرِيرِ ذَلِكَ عِنْدَ الْقُرُوبِينَ فَإِنَّهُ تَغْلِبُ عَلَيْهِمْ هَذِهِ الْفِكْرَةُ فِي الْجَمَلِ حَتَّى فِي تَقْدِيرِ جَمَالِ النِّسَاءِ ، فَهِنَّ أَخَذُوا بِحُظٍّ قَلِيلٍ مِنَ الْمَدْنِيَّةِ يَمِيلُونَ إِلَى الْأَلْوَانِ الْقَوِيَّةِ كَالْأَحْمَرِ الْقَانِي وَالْأَصْفَرِ الْفَاقِعِ وَيَعْجِبُهُمْ مِنَ الثِّيَابِ الْأَلْوَانِ السَّكَبَرَةِ الصَّارِخَةِ ، أَمَّا الْمَتَمَدِّدُونَ فَتَعْجِبُهُمُ الْأَلْوَانُ الْخَفِيفَةُ الْمُتَنَاسِقَةُ الْخَافِيَةُ . وَنَحْنُ إِذَا قَرَأْنَا شِعْرَ الْجَاهِلِيِّينَ فِي وَصْفِ النِّسَاءِ وَجَدْنَا الصِّفَاتِ الْمُسَائِدَةَ مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ :

بِيضَاءُ بَاكِرْهَا الدَّمِيمُ فَصَاغَهَا بِنَبَافَةِ فَاذَقَهَا وَأَجَلَّهَا
حَبِيبَتْ تَحِيَّتُهَا فَقُلْتُ لِصَاحِبِي مَا كَانَ أَكْثَرَهَا لَنَا وَأَقْلَمَهَا

وَلَكِنْ لَا يَلْتَفِتُونَ إِلَى جَمَالِ الْحَدِيثِ وَجَمَالِ خِفَةِ الرُّوحِ ، كَمَا يَقُولُ بِشَارِ الْعَبَّاسِيِّ :

وَحَدِيثُهَا السَّحَرُ الْحَلَالُ لَوْ أَنَّهَا

لَأَنَّ جَمَالِ الْحَدِيثِ يَتَّصِلُ بِالْمَعْنَى أَكْثَرَ مِمَّا يَتَّصِلُ بِالسَّادَةِ .

وَقُلْ مِثْلَ ذَلِكَ فِي الْأَدَبِ ، فَالْقَطْعُ الْأَدَبِيَّةُ الَّتِي تُعْجِبُ الشَّعْبَ الْمُنْحَطَّ لَا تُعْجِبُ الْأَدِيبَ الرَّاقِيَ مِنْ نَاحِيَةِ الْأَلْفَاظِ وَمِنْ نَاحِيَةِ الْمَعَانِي . وَهَذَا مِنْ غَيْرِ شَكٍّ يَرْجِعُ إِلَى اخْتِلَافِ الذَّوْقِ وَتَدَرُّجِهِ فِي الرِّقِّ ، بَلْ إِنَّ الْأَدِيبَ نَفْسَهُ إِذَا رَقَّ اسْتَحْسَنَ مَا لَمْ يَكُنْ يَسْتَحْسِنُ ، وَاسْتَهْجَنَ مَا لَمْ يَكُنْ يَسْتَهْجَنُ تَبَعًا لِرَقِّ الذَّوْقِ . وَإِذَا كَانَ الذَّوْقُ يَرِقُّ وَيَنْحَطُّ فَهُوَ خَاضِعٌ لِنِظَامِ وَقَوَائِنِ يُمْكِنُ دِرَاسَتُهَا . وَهُنَاكَ مَقَائِيسٌ لِلذَّوْقِ الرَّاقِ وَالذَّوْقِ الْمُنْحَطِّ يُمْكِنُ أَنْ تُصَاغَ فِي قَالِبِ قَوَاعِدٍ عِلْمِيَّةٍ ، بَلْ صِيغَتْ بِالْفِعْلِ فِي عِلْمِ الْجَمَالِ وَإِنْ لَمْ يُسْتَكْشَفْ جَمِيعُهَا بَعْدُ . فَلَيْسَ الْحُكْمُ النِّقْدِيُّ يَصْدُرُ اعْتِبَاطًا أَوْ يُلْعَبُ فِيهِ بِالْأَلْفَاظِ ، وَإِنَّمَا هُوَ مَبْنِيٌّ عَلَى ذَوْقٍ خَاضِعٍ لِلْبَحْثِ الْعِلْمِيِّ .

الاعتراض الثاني : اعترض أيضاً بأننا نرى حتى الأدباء المتضامين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب . فترى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل . جرير أم الفرزدق . أم الأخطل ؟ وأيتهما خير مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك . و تراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي ، وأحسن قول ذله اسرو التيس أو النابغة . وإذا كان الأدباء — وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف فليس هناك من أمل في وضع قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياساً .

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مُستلزم به ؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ، وليس بينهم من يشك في أن كلا من الفرزدق وجرير والأخطل شاعر عظيم ، ولا أن اسراً التيس والنابغة فرسا رهان ، ولا أن مقامات البديع فيها مزايا وعيوب ، كما أن مقامات الحريري كذلك ، وأن عدى ابن زيد شاعر ضعيف . وهكذا . هناك ضروب من الاتفاق عدة ، وهذا الاتفاق دال على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقاً عليها يصعدون عنها هذه الأحكام المنطقية . فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك ، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أو هي في نفوسهم محل اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف ، فن غلبت عليه فسكرة الشاؤم وألم من عيوب الناس واحتقر شؤونهم مثلاً يميل إلى شمر أبي العلاء . ومن قضى حياته في لهو وسرور وخر وتشبيب ونحو ذلك فضل شعر أبي نواس . وهكذا . وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيراً في قواعد النقد التي تقرّر مسكراً أديب ممتازاً لكل من أبي العلاء وأبي نواس .

الاعتراض الثالث : واعتراض ثالثاً بأن مجال الأدب غير محدود وتناحه متنوع تنوعاً لا يُلحصى ، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدود قواعدٌ محدودة تحيط

به وتنطبق على كل أنواعه . فـشعر أبى العلاء الباكى وشعر أبى نواس الضاحك وشعر أبى المتاهية الجاد ، وشعر ابن الحجاج اللاجن ، وشعر المتنبى العاقل ، وشعر العباس بن الأحنف العاشق ، وشعر مؤدب ، وشعر فاحش ، وأنواع من الشعر لا تُخصى ، ومن النثر الفنى لا تُخصى : كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعهم ومقاييس تقتبس منه . لأن الأدب سجل الحياة . ومناجى الحياة عديدة ومناجى مختلفة : عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك ، وكل منيع من هذه المناجى له ضروب وألوان لا يحصرها عدّ فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبى صعبة لاستحالة . فواء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقاييس لها ، فملا مجال الخيال متنوع أنواعاً لا اعداد لها ولكن هذا لا يمنع أن يُضبط الخيال وتوضع له قواعد ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة . الاعتراض الرابع : وهناك اعتراض رابع وهو أن الأدب إنما يصدر عما فى نفس الأديب من عبقرية ونبوغ ، والقطعة الأدبية تتألف بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية ، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، ومن أجل هذا كان نتاجها ، وهو القطع الأدبية ، له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل . إن واجب النقد أن لا يكتفى ببيان شعر المتنبى مثلاً وما يشبه فيه غيره من الشعراء وما ينفرد به . لأن هذا لا يعرّفنا المتنبى حق المعرفة ، وإنما واجبه أن يُشعر القارئ بطعم المتنبى ويجعله يتذوّقه ويحس أن له طعمًا خاصاً يخالف بقية الطعوم ؛ وهكذا فى كل الأدباء . وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة .

وجوابنا هنا كجوابنا السابق ، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث ولكن

لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث . وأيضاً فليس من خصائص النقد أن يُشِيرَ بِكُلِّ أديب فهذا شيء لا يكونه النقد ، بل تكونه القراءة الشخصية لآثار الأديب . وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللاً معقولة ؛ وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يُرجِعُ إليها في الاستحسان أو الاستهجان ، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أولاً .

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة وهي أن هذا العلم مخوف بصعاب كثيرة ، وأن هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء ؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة ، كما يمكننا القول هنا بأن عم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعميل . فكل ما كان مبني على ذوق الناقد وحده ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع . كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا ولا يصح أن يُعدَّ من عم النقد ، كذلك يجب أن نذبح هنا على أن قواعد النقد لم يُلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية ، فليس الغرض الأساسي منها أن تُعلم الشاعر كيف يشعر ، ولا الكاتب كيف يكتب . وإما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية . فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطاً منها . ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نُهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلاً كبيراً في قيمة الناقد ؛ ولكن بما لا شك فيه أن هذه القواعد تُساعد ذوق الناقد على تعرّف الصواب .

وأخيراً كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولاً قراءة دراسية ، ثم يقرأها بعد ذلك قراءة نقدية ، ففي القراءة الأولى

يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يفهمها وأن يتلأ قلبه بما كان يفعمه من عواطف وإحساسات ، وأن يحيط نفسه بنفس الجو الشعورى الذى كان نشأ فيه ينشئ قصيدته . أما فى القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها ويزداد تعمقا فى فهم لمحاتها وتبين إشاراتنا .

وبديهي أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى ، فنحن لن نقدر قصيدة حتى النقد إلا إذا درسناها أولا وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها وتعمقنا فى عواطفه وشعوره وانسجمنا فى جوده العاطفى . ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان .

ونحن فى نقدنا للقصيدة لا نعنى إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخاقية أو المناقشات الفلسفية . فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبى .

وحين يبدأ الإنسان فى النقد يبدأ فى استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه — وغير ذلك من ألوف المصطلحات . فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه والأسلوب الجيد هو الذى يحسن التوضيح كما يريده الإنسان . فقولنا اثنان واثنان أربعة تعبير جيد لأنه يبين ما نريد أن نقوله فى جلاء ، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه فى هذه الدرجة من السهولة ، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه فى هذه الدرجة من الاعتماد على العقل ولا هذا التعبير أيضاً فيه جمال فن ، فهناك أشياء أخرى نحس بها فى داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجى عن طريق القول . وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط ، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله ؛ ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعمد هذا الكيف ، فيكون التعبير عنها نوعاً آخر لا يكتفى بمجرد هذا التقرير السهل البسيط الذى وجدناه فى تعبير « اثنان واثنان أربعة » بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها فى الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير كالتشبيه والاستعارة والجاز والسكناية ونحو ذلك

مما وُضِعَ له علم البلاغة . ومن أجل هذه اختفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف والاختلاف في النفوس . ولهذا أيضاً اختفت أساليب الأدباء اختلافاً كبيراً . أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف ، بل هي متعددة متشابهة . وبسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده والعقل يكاد يكون قدراً متشابهاً عند الناس ليسوا مختلفون فيه اختلافهم في العواطف ، وتضارب العواطف النفسية ، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض هذا العقل متقاربة متشابهة . بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز للظننة الحسية والجبرية والهندسية ، فيقل هذا الاختلاف في التعبير .

وبعكس هذا تماماً نجد الأساليب الأدبية ، فهي متنوعة متعددة الصور كما قلنا ، وهذا يسلنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنفذها كل أنواع الأساليب الأدبية . وإنما على جودتها ، وإنما يحكم على كل أسلوب بأحكام نستمدّها من الأسلوب نفسه . فننظر إلى طبيعة الأسلوب وطبيعة المعنى ومقدار انسجامهما وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى ، ولكن هناك أشكالا من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها ، فالأسلوب العلمي لا يراد منه إلا الإفهام ، ولذلك يجب أن يكون سهلاً خالياً من كل تعقيد . بسيطاً عارياً عن كل زخرفة أو تزيين . مساوياً للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص مرتباً ترتيباً منطقياً متيناً .

أما الأسلوب الأدبي فلا يشترط فيه هذا . لأن غرضه ليس مجرد الإفهام ، بل له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب . فالخطيب مثلاً حين يخاطب الناس ليس غرضه أن يفهمهم ما يقول . بل غرضه أن يستميلهم إليه ويحتذبهم إلى موافقته على ما يقول ، فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف ، بل يلجأ إلى جعل استثير بها عاطفة السامعين ويتعلق قلوبهم ويستدعي إعجابهم . تلك الوسائل هي التي تكتشفها البلاغة . وكذلك شأن الشاعر في قصيدته إذ هو يريد

أن يستثير عواطف معينة ، وانفعالات خاصة لدى سامعه وقرّنه ، لا تكفى في استثارته هذه الامة الأولى .

ولسكن الأدباء أنفسهم يختلفون في خُلجات نفوسهم وفي صيغتهم العاطفية ، فتختلف لذلك أساليبهم ، فأديب واقعي يعبر عن الحياة الفعلية ، وأديب مثالي يعبر عن أدبه تعبيراً مثالياً . ويجب عند دراستنا للكتب الأدبية أن نفرق بين ما يسميه كارليل الأصوات المبتكرة ، وبين ما هو مجرد أصداء : أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلاماً صادراً عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلاً عن الآخرين ، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته : « قد قرأت كتاباً جيداً وليس طبعة جديدة ، وليس انعكاساً لأي كتاب آخر » . ولسنا نحتقر الأصداء والانعكاسات ولا نذمها ولا نبالغ في انتقاصها إذ أنها إن كانت جيدة في نوعها ، كان لها مكانها وفائدتها ، ولسكن لسكني نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نغيز الأدب الذي يستمد حياته من شخصية المؤلف ونجرب به عن الأدب الذي يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم ، فهذا النوع الثاني يجب أن يوضع دائماً دون الأول في المكانة .

وعلى كل حال يجب أن نعبر اهتماماً لما يسمونه مبدأ الصدق . وقد كان أفلاطون أول من أعلنه ، وهو أن أساس كل عمل جيد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة وهذه الصفة من الإخلاص هي التي عدها « كارليل » العنصر الضروري لتكوين كل عظمة وبطولة ، وهذا المعنى هو الذي عبّر عنه « ألفريد دي موسيه » بقوله « إنني أنا الذي عشق » . وقد تبدو هذه العبارة عادية ، ولسكن كم منا يستطيع أن يقولها في صدق ؟ وكما قال جورج هنري نوبس : « نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته ، ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية ، ولسكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع ، ولن يكون

هذا الأحسن شيئاً يملكه غيره . . . وكَم من الناس قد فقدوا قيمتهم بكتبهم نفوسهم وجريهم وراء غيرهم في أسنوبه وموضوعه . وهذا هو الذى يفسر أننا نرى الرجل كبيراً في ملكاته الضمنية واسع الثقافة كاملاً في الفن . قد فقه غيره بسبب أن الأول أقلّ صراحة وأضعف جرأة في التعبير عن نفسه . وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عملٌ حَيٌّ . وميزة التجديد في الأدب التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ، ولكنها في الصدق . والإنسان سواء كان مُحِيطَ تجربته وقوته الخاصة كبيراً أو صغيراً فإنه يجب أن يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه وأحسه بصدق وأمانة . ونعني بالصدق أن يُعبّر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس غيره وشعوره . فأبو العاتية مثلاً حين يعبر عن الزهد ، وأبو تواس حين يعبر عن غرامه بالخمر ، إنما يعبران عن صدق وإخلاص ، والرجل الصالح انتقى الذى لم يتعرض يوماً للحب مذكر ، والتغزل فيه لا يكون صادقاً حين يقول الشعر في غزل المذكر وهكذا . .

عناصر الأدب

أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكوّن من عناصر أربعة : العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال . ونعني بذلك أن كلّ نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها ، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر . فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما يحتاج إليه الحكيم ، والحكم يحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما يحتاجه من الخيال وهكذا .

العاطفة

هي عنصر هام في الأدب . ومع علم الأقدمين بها فإن اسمها لم يستعمل في الأدب العربي إلا حديثاً كالذي قالوا عن الأدب الألماني فيه عشق كثير ، ولكن ليس فيه كلمة عشق . فانت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلاً فتجد فيه قول الشعر للرغبة أو الرغبة ، ولكن لا تجد فيه كلمة العاطفة لأنها لم تخرج إلا في العصر الحديث ؛ وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق وفي غيره من الكتب . على كل حال فهي عنصر هام . وقد كثرت في تعبير الأدباء المحدثين أن فلاناً مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة . وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها بالخلود . فنظريات العلم ليست خالدة . فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبقيت الإلياذة ، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقى شعر المتنبي ، ولم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ . والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل ، والعقل سريع التغير حتى في الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته ؛ فقد يرى الرأي في زمن ثم يرى غيره في زمن آخر وهكذا . أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلاً ، وإذا تغيرت تغيرت في أشكالها دون أساسها .

فمثلا عاطفة الحزن على ميت قد تضبط عند الألمان والإنجليز ولا تكون مضبوطة عند المصريين . ولكن الحزن هو الحزن . وعاطفة الإعجاب بالبطولة قد تتخذ شكل عبادة الأبطال عند البدائيين ، وقد تبعث على إقامة تماثيل عند الأوربيين ، وقد تتخذ أشكالا أخرى عند غيرهم ، ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع ، وهكذا .

وأيضاً فإن العلم يتعلق بالموضوع ، والموضوع تغير قوانينه كلما جد جديد . أما العاطفة فتتعلق بشيء ذاتي قليل التغير . وما خلا من العاطفة كالتقاويم والنتائج والأخبار المحلية والمعادلات الجبرية وقوانين اللوغاريتمات وكتب الإحصاء . فلا تسمى أدبا بحال من الأحوال . وكذلك كتب الرياضة وكتب علم طبقات الأرض أو علم النفس . على حين أننا نعد أحيانا من الشعر ولو تافهة في فتاة أو زهرة أو خصلة من الشعر أدبا . ذلك لأن النوع الأول غير مرتبط بالعواطف والثاني مرتبط بها .

وكتب التاريخ قد تعد أدبا وقد لا تعد ، فإذا كان كتاب التاريخ لا يشمل إلا على حقائق مجردة من العواطف ومستندة فقط على الوثائق والإحصاءات لم يعد أدبا . أما إذا سرج فيه للمؤرخ حقائقه بعواطفه وضحك أحيانا وبكى أحيانا وأتبع الحادثة برأيه فيها ، وأكل بخياله ما نقص ، وبعث عند القارئ ما حسه أو خذله كان أدبا بمقدار ما فيه من عاطفة .

وإذا كانت العواطف أساسا من أسس الأدب وهي التي تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير حبب إلينا قراءة الشعر سراراً . فنحن لا نملّ من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء ، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنا نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة . وشيء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالا لتوضيح الشخصية . فهم الحقائق العلمية فهماً مطابقاً للواقع والتعبير عنها يشترك

فيه الناس على السواء تقريباً . فنحن إذا قلنا : الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه الحقيقة عامة يستوى الناس إلى درجة كبيرة في فهمها والتعبير عنها . فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية ، ولكن ما أشر به إذا رأيت نجماً في السماء يخالف ما شعر به من نجاني ، وتعبيرى عنه يخالف تعبير صاحبي ، على حين أن الفلكيين في كلامهم عن النجوم وأحجامها ، وبعدها وحركاتها متقاربون في الإدراك العقلي والتعبير القولى . وعند ما تدخل العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب .

وإذا أردت أن تعرف شخصاً أعلم عوأم أديب أم هو عالم وأديب معاً ، فانظر بنتاجه أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة أم فيهما معاً ، فالأول عالم والثاني أديب والثالث عالم وأديب معاً .

معنى الأدب : وهم يعرفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج معانيها . ومن الواضح أن استخراج معاني الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان إلى ما للإنسان من قوة عاطفة لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلي بقدر ما تسيطر عليها العواطف ، والعواطف هى التى تحركنا إلى العمل وهى التى توجه الإرادة وهى التى تحدّد مجرى الحياة .

ولذلك نلاحظ أن أعمال الحياة ليس ينطبق عليها كلها المنطق ، لأن المنطق قانون العقل لا العواطف ، والحياة خاضعة للعواطف والعقل معاً ؛ ولذلك تراهم يقولون إذا عجزوا عن تطبيق المنطق العقلي : إن هذا ما يقتضيه منطق الواقع . بل قد يكون منطق العاطفة أحياناً مخالفاً لمنطق العقل ، كالعطف على ابن عاق والبكاء على شرير ، وتفضيل ابن الزوجة الجميلة ولو لم يكن كفؤاً ، كما كان من هرون الرشيد في تقديمه الأمين على المأمون .

والأدب أدواته العواطف ، وهو الذى يحدث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجل أدقّ مشاعر الحياة وأعماقها .

ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره "عواطف أدب" فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس ، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يُسَمَّى أدباً ؟؟ . .

والجواب أن هذا صحيح أيضاً ، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يُسَمَّى أدباً . فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سُمي أدباً وإلا كان علماً . والشروط التي وضعوها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحي الموضوع والإنصاف في الحكم هي شروط من الناحية التاريخية ؛ فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ . . ولكنه إذا كان ذا أثر في العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية . والسبب في أننا نعد كاتباً أو ناقدًا أو باحثًا أدبياً وآخر غير أدب . أن الأول يثير الحقائق التي يذكرها ويقوّيها ويلهبها باللعب بالعواطف .

نم إنه أحياناً تكون كليات العناصر الأخرى كبيرة ، وهي عنصر العقل والخيال والأسلوب . ولا يكون فيها شيء من العواطف ، كـ بعض حكم التنبي ، وبعض الأمثال ، فهذه يختلف النقد فيها ، وبعضهم لا يعدها أدباً لخلوها من عنصر هام ، وهو العاطفة . وبعضهم يعدها أدباً لما كان من التمييز بزيادة العناصر الأخرى ؛ وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوى الأسلوب قرن البعيد ألا يؤثر في العاطفة .

وعلى الجملة فإنارة العواطف هي العنصر النظم في الأدب ، فإذا كانت هذه الإنارة هي أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كفن من الفنون الجميلة ، وإذا لم يثر هذه الإنارة بحال من الأحوال صمب أن نسميه أدباً ، بل ربما كان علماً ، وإذا كانت الإنارة وسيلة لا غاية فقصده إليها الأديب أو كان غرضاً عرضياً لا أساسياً قلنا إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إنارة العواطف .

ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء

ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء الأخرى وعلاقتها بالنظروف التي تحيط بها ، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية . فالعالم النباتي مثلاً يدرس النبات ، يدرس كل شيء فيه على طبيعته الخاصة به ، فيدرس أوجه الشبه بينه وبين أمثاله من النباتات الأخرى ، ويدرس وظيفة كل جزء منه ، ويدرس التغيرات التي تطرأ عليه كلما نما حتى يصل به إلى الموت والبقاء . وغرضه من ذلك عقلي محض ، يسعى وراء الحقائق والقوانين التي تنظم وهذا النبات . أما الأديب فكل هذه الأشياء التي تتصل بالنبات ثانوية عنده وإنما ينظر إليه ليسأل نفسه : لِمَ خُلِقَ ؟ إن أجزاءه المختلفة متقاربة متشابهة وهو يلائم الأوساط التي عاش فيها ، وهذا ما يضمن البقاء لها ... ولكن لم كان كل ذلك ؟ ثم لا يلبث أن يجيب عن هذا بأن النبات خُلِقَ للجمال وأن شجرة الورد إنما خُلِقَت لزهرة الورد ، وليس في النبات شيء إلا زهرته . نعم ، إن كثيراً من أنواع الكتابة عليه ظلّ من العلم وظلّ من الأدب ، ولكن هذا لا يمنع من التفرقة الواضحة التي ذكرناها بين العلم والأدب . والحق أن تارة العواطف وتشبيها عنصر كبير في الأدب ، ولكن ليست هي كل العناصر فلا بد في كل الآثار الفنية من مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية بالخيال . وهذا هو ما يفرق بين الأدب والموسيقى . فالموسيقى تخاطب العاطفة وتثيرها من غير اعتماد على حقائق علمية أو مادة عقلية . ولنا تساؤل في قطعة الموسيقى ما معناها وعلام تدلّ من الناحية الفنية ، ولو فعلنا ذلك لكان ضرباً من السخف ولنبعدنا عن الفنّ الموسيقي . نعم إن التلذذ بالموسيقى قد يزداد إذا قرُنَ بشعر لذيذ . ولكن هذا لا يمنع من أن نقول إن الموسيقى تستثير الشعور بنفسها ، وأوضح دليل على ذلك أدوار الموسيقى ، كالأدوار التي لا تُصحب بشعر غنائي ، فإنها تُلذّذ بنفسها من غير أن يُفهم أى معنى منها ، بل إن بعض الأفراد يُقلد لذتهم اقتراءها بما يفهم منه معنى عقلي . فالموسيقى أوضح لغة للعواطف لا يشاركها في ذلك إلا

الضحك والبكاء والنصائح وما إلى ذلك ، فهي جميعها لغات العواطف ، ولكن الموسيقى أقواها وتثيرها أسرع في الانتقال . وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معاني عقلية فهي لا تسترعى العقل ولكن تسترعى العواطف . أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعاني ويصحبه التقدير الفني الأدبي الذي يثير العاطفة .

ويظهر أن الموسيقى في هذا هي التي ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى ، فالتنقش والتصوير مثلا لا بد أن يضعا أمام أعيننا شيئا جليلا فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة . وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقى فهو يسترعى العواطف ، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معاني وأفكار حتى الشعر نفسه لا بد أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها للمشاعر وبدون هذه الحقائق والمعاني لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة . وإذا لم يدعم القول بمعاني صحيحة أثار عواطف مريضة .

الخيال

كذلك لا بد للأدب من عنصر الخيال وهو ضروري في كل أنواع الأدب وهو السكوة التي نستطيع بها أن نصور الأشخاص والأشياء والمعاني ونعطيها شاخصة أمام من مخاطبه واستثير مشاعره .

وأخيراً لا بد من عنصر رابع وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب ، أعني العاطفة والخيال والمعاني لا بد أن يكون لها لفظ ونمط راق من القول يدل عليه ، وهذا هو الذي نسميه نظم الكلام ؛ وهذا النظم وسيلة لأداء المعاني لا غاية ، ولكن له من الأهمية ما لباقي العناصر ، فإنارة العواطف

وهي أهم عنصر في الأدب تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم ، فإننا نرى أن المعنى قد يكون مطروقا شائعا حتى إذا أجيد نظمه خرج كأنه جديد ، بل يفوق المعاني الجديدة إذا أسيء التعبير عنها ، والقدرة على تأليف الكلام هي مظهر الأدب وهي أقوى أدواته وهي تساوى ما عند الفنانين الآخرين من قدرة على التصوير والنقش أو إبراز الموسيقى قطعة فنية وهي إنما تكون بحسب الاستعداد وكثرة اللزج .

والخلاصة التي نصل إليها من كل هذا أننا إذا امتحنا العناصر التي في الأدب وجدناها أربعة :

١ — العاطفة وهي أظهر ميزة في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر .

٢ — الخيال وبدونه يكون المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة .

٣ — المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا للموسيقى ، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كحكمكم .

٤ — نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية ولكنه وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء ، ولكن له من القوة ما يجعله عنصراً قائماً بنفسه . والأدب يؤثر ما يؤثر بعناصره الأربعة وليس لعنصر وحده قيمة إلا بتأثير باقي العناصر الثلاثة . هذا وستنكلم — إن شاء الله — على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة بشيء من التفصيل .

وحصر بعض الأدباء العواطف الشعرية ، أو بعبارة أخرى العاطفة الأدبية في أربعة : حكى ابن رشيق في العمدة قال : « قواعد الشعر أربعة ، الرغبة والرهبة والطرب والغضب . فمع الرغبة يكون الممدح والشكر — ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف — ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب — ومع الغضب يكون

الهجاء والوعيد والعتاب . « ١ . وانذى يُلاحظ أن قول هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لأعواطف السامعين وهو الذى نقصده .

وقد حاول قوم آخرون إرجاع كل المشاعر والعواطف إلى شيء واحد ، ومن هؤلاء من قال : إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال ، واقتصر على ذلك ؛ فكأنهم يريدون أن يقولوا إن كل العواطف التى يثيرها الأدب مرجعها جميعاً إلى الشعور بالجمال ، والقائلون بهذا يذهبون فى تحديد الجمال إلى مدى بعيد ، وهم يعرفونه بأنه اللذة التى تحدث من إدراك صفات الشيء سواء كان هذا الشيء امرأة أو شعراً أو فكرة أو حركة أو عملاً أو غير ذلك . وهذا التعريف كما ترى يشمل حقيقة كل العواطف التى يثيرها الأدب ، ولكنه كذلك يشمل غيرها حتى ليمد شعور من قويت شهيته عند أكلة لذيذة جمالا ، ولكن الاستعمال الدقيق يحصر الجمال فى دائرة أضيق من ذلك . وهناك آخرون أرجعوا كل العواطف الأدبية إلى المشاركة فى الحياة ، فنحن نشعر بأن ما يزيدنا شعوراً بالحياة يزيدنا لذة وما يضعف ذلك يشعروننا بالهم . فكل مصادر الأدب والفن منشؤها أنها تزيد فى شعورنا بالحياة . فمثلا عاطفة الإعجاب بالقوة منشؤها على ما يظهر شعورنا بالمشاركة فى القوة التى تعجب بها ولو من طريق التخيل ، ونحن نعجب بالقوة دائماً ما لم تهدد أمننا فمنذ ذلك ينقلب الإعجاب إلى خوف ، كواجهتنا للأسد . وكذلك الشعور بالسرور والحب فى جميع أشكالها فهو عواطف تزيد فى حيويتنا . ومثل ذلك العواطف الأخلاقية كالنبيل إلى الصدق والعدل وحرمة الدين ونحو ذلك فكأنها تشعروننا بقوة وسمو فوق الحياة المادية . وهناك مشاعر غامضة يصعب تحديدها كالذى يحدث عند سماع قطعة موسيقية ، أو رؤية بعض المناظر الطبيعية التى تبعث وجداً أو حزناً لا ألماً ، أو تهز فينا عاطفة القلق والاضطراب ، ولكنها مع هذا تجعلنا نشعر بأن حياتنا طامحة إلى مثل العليا ، وفى هذا معنى الحياة .

وهنا يعرض لنا سؤال هام ، وهو كيف نقيس هذا العنصر أى عنصر العاطفة

في الأدب ؟ ويجب أن ننسب إلى أن صلاحية القطعة الأدبية لإثارة عواطف كثير من الناس ليست برهانا على جودتها ، فكثيراً ما تُثار عواطف الجمهور بشيء ليس له قيمة أدبية . بل هو مجرد تهريج ؛ وإنما تُثار عواطف الجمهور عادة بأشياء لا تدخل لها في رفع مستوى الآثار الأدبية مثل جدّة الموضوع ، أو جدّة الشكل . وهذه الجدة قد تلفت النظر إلى القطعة أو الكتاب ، وتثير الانفعال ، ولكن إثارة الانفعال شيء وقته لا يدوم ، وقد تكون إثارة العواطف الأدبية نشأت عن موضوع حاضر سواء كان دينياً أو سياسياً أو اقتصادياً . وإذا فتر هذا الموضوع ففتر القطع الأدبية التي قبلت فيه ، وهذا من كثير من الأحيان ينطبق على الروايات والخطب . أو أن يكون الأثر الأدبي سهلاً بسيطاً يتفق وعقلية الجمهور . وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مقياساً صحيحاً ، فلنبحث عن المقياس الصحيح وسنجده :

١ — يُقدّر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها : ونعني بصحتها واعتدالها أن الأسباب التي أثارها أسباب صحيحة جيدة . يقول « راسكين » : « إن الإعجاب قد يُثار بمرض القلب نارية أو بتنظيم الخوانيت في شارع من الشوارع ، ولكن هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية ، لأن الأساس الذي بُنيت عليه باطل مؤسف وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب ، ولكن الإعجاب من انمقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية ، لأن ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حتى لا ينتهي الإعجاب بها . ١ . هـ » فإذا أردنا أن نقوم عاطفة في قطعة أدبية فلننتسأل هل العاطفة التي تثيرها هذه القطعة قوية وصحيحة ؟ وهل هي نبئت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا نحن استعرضنا مثلاً عاطفة الحب عند مجنون ليلي أو في رواية غادة السكايليا ، وجدناها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة ، وهذا ما تلح به في كثير من شعر لزوميات أبي العلاء : فهو شعر متشائم حزين نشأ عن عاطفة مريضة ، فقد يصب غضبه على الدنيا وما فيها لأن إنساناً

جئى على الأخلاق أو بفضل الصخرة على الإنسان لأن الصخرة لا تظلم ولا تكذب . وهكذا كل شعر الغزل المعلن فى وصف ما يلاقى الحب من الضنى والذي يذوب رقة وحناناً ليس ناشئاً عن عاطفة صحيحة قوية ، وكذلك شعر العباس بن الأحنف فهذا الشعر وأمثاله إن أَرْضَى الجمهور ولَذَّهِم ، فهو فى كثير من الأحيان أجوف وهو فى كثير من الأحيان ناشئ عن عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص وليس من المستحسن أن يعطى الممدوح الشاعر حَفَنَةً من الدراهم فتثور عاطفته ويلبث عنها شعر كثير . والشاعر الجيد على هذا القياس هو الذى يثير العواطف بقدر وبينها على أساس عميق . أمّا إن تعالَى فى ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية فإنه يكون شعراً خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس .

٢ — تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها ، فإننا عرض علينا كتاباً أو قطعة أدبية تسألنا هل حرك هذا الكتاب وهذه القطعة عواطفنا وأهاجت شعورنا ؟ هل وسعت نظرنا وأحيت قلبنا ؟ إن كانت كذلك كانت أدباً رقيقاً . وكلما كان فيها هذا المعنى واضحاً كانت القطعة أقرب إلى الكمال فى الأدب . يقول إِمْرِسُون : « ليس للكتاب قيمة إلا أن يوحى » . ويجب أن يُعَلَم أنه من المستحيل أن تجد مقياساً عاماً للعواطف المختلفة ، فهناك عواطف حنان وعواطف جلال وعواطف جمال وعواطف إعجاب وعواطف كره واشمئزاز إلى آخر ما هنالك . ومن الصعب أن نقول إن هذه العاطفة أقوى من تلك كما لا يصح أن نقول إن العسل أفضل من البصل فالكل فائدته . وكذلك يختلف الناس باختلاف طبيعتهم وأمزجتهم فى العاطفة التى تهيجهم ؛ فإنسان تثيره عاطفة الحزن وآخر عاطفة السرور ، وثالث عاطفة الإعجاب .. ولهذا كان من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أى العواطف أقوى ، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبية ما فيها من قوة عاطفة .

وتعتمد قوة العاطفة : أولاً على طبيعة الكاتب أو الشاعر ، فيجب أن يكون هو قوى الشعور فيما يكتب وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئ . وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوداً بأسباب كثيرة من القوة كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة . وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة خلوة ، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل ، بل كثيراً ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوض نقصه في النواحي الأخرى . ولنا معنى بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة المرادة المأساة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وتفضيها العاطفة القوية في ثبات . وبخار حار مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة الخلود ثم هي لا تضبط .

ثانياً : وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضاً على قوة الأسلوب وسنجد فيما بعد أن لقوة الأسلوب مدخلا كبيراً في إثارة العواطف ووضوح المعاني . والأديب قد يستطيع أن ينقل إلى سامعيه معانيه ، ولكن لا يستطيع أن ينقل عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب . ويظهر أن هناك شعراء وأدباء قد ملأوا شعوراً ومنحوا عواطف قوية ولكنهم لم يمنحوا أسلوباً ينقلون به عواطفهم إلى سامعيهم وقارئهم . وسبب ذلك ضعف أسلوبهم . نعم إن كثيراً من صنفوا الشعر يكون القصد منه ليس إثارة العواطف وإنما القصد منه نقل المعاني ، ولكن ليس هذا الصنف معنناً في باب الأدب وما نسميه قوة وجزالة وحياة وإنما يرجع في أغلب الأحيان إلى قوة الأسلوب .

ثالثاً : ونقاس العاطفة أيضاً باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان : الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمناً طويلاً فتكون كالقطعة الموسيقية يسمعوها السامع ثم لا تزال تترن في أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمداً بعيداً . وكذلك الشأن في الأدب ، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيراً قوياً وآخر يبقى في الذاكرة طويلاً . والمعنى الثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانساً متسلسلاً ، وبعبارة

أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة . وإنما نعى أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقاً من عاطفة إلى أخرى ، وإنما نعى أن يحكم كل منهما الربط ، كما هو الشأن في الموسيقى ، حتى لا يكون انتقال فجائي . وقليل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى ، وقد يكون السبب في ذلك راجعاً إلى غموض العواطف في نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها ، فإذا أخرجه في آثاره الأدبية بدت مضطربة لا انساق فيها . وفي الحق أن الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور لاسيما في القصائد الطويلة ، ويتيسر ذلك للشاعر في الأشعار القصيرة كالشعر الغنائي والقطعات ، ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية لما فيها من وحدة العواطف ، ومن ثم كان الشعراء القليلون من أتقن الناس لهذا الباب .

رابعاً : أن تكون العواطف خصبة غنية متنوعة وقائمة يهيب الأديب هذه الموهبة . وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره وهو مع ذلك مقتدر إلى هذه الصفة ؛ ونعني بها كثرة التجارب التي تحمل في استطاعته إذا تعرض لنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها كما يستطيع أن يتوغل في كتابته أو شعره فيمس مشاعر مختلفة وهو في كل منها غزير . وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب ، وإنما هم يخلقون أشخاصاً يمتلئون نواحي الحياة المختلفة ويصفونها وصفاً دقيقاً . وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها ، وليس في طاقة ذوي المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسألوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة في الطفولة والشباب والكهولة ، وفي الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصلحاء . كما أنهم لا يسمعون أن يتعمقوا في بواطن الأمور وأغوار النفوس لينبشوا حقيقتها ، ويكشفوا مكانها . فالأديب لابد أن يكون واسع المعرفة جهم المشاعر ، قد ذاق كل طعم وتعلق من كل شيء بسبب .

خامساً : نقوم أيضاً القطعة الأدبية بنوع العاطفة ودرجة رفعتها أو وضعها ،
وهنا يعرض أمر كثير حوله الجدل لأنّ القول بأنّ للعواطف درجات يستلزم أن
هناك عواطف سامية وأخرى وضيفة . وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس ؟ أعني
ما هو نوع العواطف التي نسميها سامية والتي نسميها وضيفة ؟ لم يتفق النقاد على
الإجابة عن هذا السؤال وإن اختلفوا على القول باختلاف درجاتها . فهناك عواطف
جليلة وأخرى هزأة ، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة ، وهناك عواطف
تثيرها موسيقى الشعر وجناسه ، وهناك مشاعر تثيرها معاني الشعر ، وهناك أدب
يثير لذة حسية كالنيل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك ؛ وهناك أدب أرق يثير شعوراً
أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة . وإنما يجب
أن ننبه هنا إلى أننا لا نقصد بالشعور الأخلاقي المعنى الضيق الذي يفهمه الأخلاقيون
من حث على الفضيلة أو نهى عن رذيلة ، وإنما نفهمه بمعنى أوسع وهو ما يمس الحياة
ويبعث على ترقيتها . فالشعر الذي يشكو الحياة وآلامها والحب وآلامه ، الذي
ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشؤونها شعر أخلاقي بهذا المعنى ، والعاطفة التي تنصل
بحياة الناس وسلبهم أرقى من عواطف تثير لذة الحواس ، ومن هذا نستنتج أن
أرقى العواطف الأدبية هي التي تحمي الضمير وتزيد حياة الناس قوة ؛ وحينئذ إذا
نحن أردنا أن نقوم قطعة أدبية أو كتاباً تسامنا : هل هو يثير فينا انفعالاً وميلاً
إلى الحياة الراقية أم لا ؟ فإذا لم يكن لم يكن أدباً راقياً .

يُستنتج من هذا أن الأدب الراقى ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية ، ويجب
أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا البريضة ، « يعني طبيعتنا ، ولسنا نعني بقول من
يقول إن قيمة الأدب كقيمة الفنون في قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا بقعغ
النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبرون عن ذلك عادة بقولهم : الفن للفن .
والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته إنما قيمته في أنه يمدنا بالذلة الراقية ، ومن
الخلق أن تعدّ فينا راقياً من لم يصطبغ فيه بالصبغة الخلقية .

يحتج القائلون بأن الأخلاق لا تنصح أن تكون مقيدة للأدب ولا يجب أن يخضع هذا الأدب بحملة حجج ، منها أن الأدب مثله مثل سائر الفنون لا يُقاس بالأخلاق ، فالمرسوق من الصعب أن يقال إن قطعها إنها ذات صفة خلقية أو غير خلقية ، وانضحت والتصوير وغير ذلك إنما يعنى الشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال ، ومنها البديع المشهور وهو : الفن للفن . فإن هذا المبدأ يقضى بأن الأدب وهو فن لا ينبغي من الأخلاق ، وليس الشاعر واعظاً . بشر بالأخلاق ، وليس ينكر أحد أن هناك شعراً قوياً ولا نمته أخلاقياً ، فن نجح أن نقول إن الشعر خاضع للأخلاق ، بل يذهب هؤلاء إلى أن الأدب مهما كان لا يتخلو من صفة خلقية ، فحتى كان قتيلاً جليلاً فالشاعر التي يبعثها وفكرت هي إثارة الشاعر الحسية ، لا تتخلو من نعمة خلقية ؛ وكما يبعث النظر الجليل والشكل الجليل كذلك يبعث القول الجليل في الحب ونحوه شعوراً خافياً .

ومهما اختلف القائلون فالذي نذهب إليه أن الصيغة الخلقية ليست لازمة للأدب بل قد يكون الشيء أدباً ولو لم يكن خلقياً ، ولكن للشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من الشاعر ، بعبارة أخرى لا يمكن أن يقاس الأدب الرقيق بقياس اللاخقية .

إن غرض الأخلاق واضح بسيط ، فهو يتطلب أن كل أحد ، أديباً أو غير أديب ، يجب أن يرفع مستوى التعاطف ولا يتخلع الضمير ولا يضعف الإرادة ؛ والأخلاق ذات سلطان كبير على الناس ويجب أن يكون لها هذا السلطان ، فهل تتعارض مطالب الأدب مع مطالب الأخلاق ؟ هل لا يمكن أن يكون الأديب أديباً راقياً إلا إذا خضع للقوانين الأخلاقية ؟ يقول قوم إن الأدب ليس له وظيفة إلا أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها ، ويجب أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير أو شر ، وبما فيها من شهوات حادة أو معتدلة . وليس الفن درس وعظ وإنما يعرض لما ينظر وما يتخيل : لذلك لا يستطيع أن يتقيد

بقيود الأخلاق ، فالروائي أو الشاعر أو الكاتب لا يستطيع أن يقف نيسا لل
الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا ، ولو فعلنا لصاقت دائرتهم ولم يتسع
مجال القول لهم . إننا نعجب بأشياء كثيرة لا تتصل بالأخلاق ، ونعجب بالقوة
كأئمة ما كانت . نعجب بحمريات أبي نواس وبغزله ولو كان بالندكر ، ونعجب
بنابليون وأمثاله ممن لا يستطيع أن ينبر جميع أعمالهم ومناحي قوتهم من الوجهة
الأخلاقية ، فيجب أن نطلق العنان للأديب يصورهم ويُعجب بهم ويصفهم
ومعنا دقيقا ولو لم يرض الأخلاق .

فنجيب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا تقاتلها بل لغاية ،
وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها ، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعافها
منعاه من ذلك . والحق أن هناك كثيراً من الكتب الأدبية في درجة راقية
تمثل الجلال والقوة والحقيقة ، وهي من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتؤتت الوجدان
وتضعف الإرادة وتحمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية . ولكن
هل كان هذا الأهمك في الرذيلة ضروريا لبلوغها هذا المبلغ من الأدب ؟ الجواب
لا . وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى في الأدب من غير طريق
الرذيلة ، وليست الرذيلة عنصراً من عناصر الأدب الراقى ، فالتعبير الصحيح أن
الأدب ليس راقياً لما فيه من ضعف الخلق . ولكنه راقى برغم ما فيه من ضعف
خلق . فالتقطع الأدبية الراقية يجب أن نحكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة
ومن الناحية الخلقية ضعيفة . فإذا قيل إن الشاعر أو الروائي يجب أن يتمتع الحرية
التامة لشرح نواحي الحياة المختلفة قلنا نعم يجب أن يتمتع هذه الحرية في حدود أنه
يثير مشاعر مشروعة ، فليمثل كل ناحية من نواحي الرذيلة وليقل الشعر فيها ،
ولكن لا يدعو إليها ولا يثير المشاعر لارتكابها ، يجب أن يتحمل على أداء
الواجب ويوحى النبيل والشرف وإلا كان سطحيا ، وإلا كان أيضاً بعيداً عن
الذوق الجميل والفن الجميل ، فالتن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضاً ، فيجب

أن يتنقأ ؛ فالتأنيب التي تصنى النفس بما تبغته من شفقة وأسى وتوجع . والمهزلة التي تبعث السرور والفرح نقيظاً طاهراً ، وتستمرى بالبنانل وبالزبدية ، وتثير الضحك والسخرية بهما . والرواية التي تصور لنا الحياة كما يحياها الرجال والنساء ، والشعر الذي يصور أعمال الناس ، كيف يكون كل هذا حقاً وصحيحاً إذا تحامل الحقائق العميقة للطبيعة الإنسانية ؟ أم كيف يكون حقاً وصحيحاً إذا كتبها قوم ليس لهم قوة خفية تقوم الحقائق خير تقويم ؟ فقول أبي العلاء المعرى :

يحسن سرائى لبني آدم وكلهم في الدوق لا بهذب
أفضل من أفضنهم صخرة لا تظلم الناس ولا تكذب

وكثير من شعر مجنون ليلي ورواية غادة الكاميليا ونحو ذلك كلها ناشئة عن عاطفة مريضة . ولكن قول أبي العلاء :

ظلموا نورية واستجازوا كينها وعدوا مصانها وهم أجراؤها
ناشئة عن عاطفة رزينة ثابتة ، وشعره له رنين ثابت في النفوس . وقول أبي واس :

تبع عك لومي فإن النوم اغراء وداوى بالتي كانت هي الداء
شعر يحسن في الدوق ، ويعمل في ميزان الفن ، وإن كان لا يجمل في ميزان الأخلاق .

الخيال

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب ، فكل أدب كما قلنا يثير العواطف ، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلاً كبيراً في إثارة تلك العواطف ، فنحن إذا قرأنا خبراً عن ثورة بركان أو شوب حريق أو تخريب زلزال ، فجرد قراءتنا له لا تثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركاناً نار ودمر

ألف منزل وأمات آلاف النفوس . ولكن قطعة من رواية خيالية قد تهيجنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي ، فمبهجنا أن نرى منظرا أو تعرض علينا رواية ، والتى يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال وهى قوة لا بد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتبها ، فما هو الخيال ؟

إن تعريفه ككل المعانى عسير ، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل فى أنواع مختلفة من العمليات العقلية ، وكما قال رسكين : « إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها إنما يمكن معرفتها بأثرها » . فلنصف ملكة الخيال بآثارها المختلفة -- إذا تصورت فى ذهنى صورة حيوان رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب ، فهذا يسمى خيالا ، وإن كان ذلك خيالا بسيطا لأن رأس الطائر قد رأيته وكذلك جسم الكلب ، وإنما الجع بينهما هو عمل الخيال ، وكذلك لو أن حفارا تصور شكلا يريد حفره فى قطعة رخام ، فهذا خيال وكذلك لو تصورت قطعة من الأرض فيها تلال حول يادى يجرى فيه نهر على جانبيه مزارع ترى فيه الإبل ، وكنت لم تر هذا المنظر من قبل ، ولم يكن مجرد استذكار لما رأيت فهذا خيال .

ففى هذه الأمثلة انصغر الخيال ضعيف ، إذ أساسه المدركات بالنظر ، ولكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه وأوسع مجالا . من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع كالروائى يخلق خياله أشخاصا من رجال ونساء ، ويمتص لكل شخصية خاصة معتمدا فى ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التى لم تكن فى الخارج وإنما خلقها الروائى خلقا . وليس هذا من عمل العقل المنكسر بل من عمل الخيال . فالروائى يرى الرجل الذى يخلفه ويتحققه ، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتى الصور على ذهن الروائى من كثرة تجاربه ومشاهداته لا عن عمل وإرادة وكثرة تفكير .

ويشرح رسكين عملية الخيال فيقول : « كل من الشاعر والمصور يلتقط

كن مارنى وما سمع طول حياته ، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات
الفلاس أو حفيف أوراق الشجر ، ثم يخزنانه ثم يهيئ الخيال ، فيستخرج منها
صورا وآراء متناسبة منسقة فى الأوقات الثلاثة . ومن هذا نرى أن الصور التى
يخضعها الخيال لأعداد لها . وهو يدخل كثيرا أو قليلا فى عملياته العقلية ، فهو
الملكة التى تربط الحقائق للملكة للحياة .

وبعض أنواع الأدب أخرج إلى الخيال من بعضها الآخر ، فالشاعر والرواى
يحتاجان إلى قدر من الخيال أكبر مما يحتاجه قائل الحكم والأمثال .

والإنسان دائم التفكير فى ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال
مهمزة تصور حالة كان يجب أن تكون فى الماضى أو ينبغى أن تكون فى
المستقبل . وأكثر الناس ليس خيالهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا فى
عواطف غيرهم تأثيرا كبيرا ، إنما يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء ، فهم الذين
يستطيعون أن يجعلوا عالمهم الخيالى حيا قويا مؤثرا أكثر مما تؤثر الحقيقة .

وبعض الخيال يكون كالم النائم ، فى الحلم تعتقد صحة وقت حلمك له وأسر
أو ترهب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمت أن حلمك لم يكن معقولا وأنت
وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل لأن العقل نائم
والخيال يقظان . وكذلك بعض الخيال يكون كالم النائم غير معقول ولا يرتبط
برباط عقل ولا يرتكز على قوانين طبيعية ، فنسميه لذلك «وفا» ، وبسميه الفرج
Fancy . فالوفا إذن خيال يسبح فى انهواء لا يقيده عقل مثل قولك : هو يفت
أكباد الشهوات . ومثل قول بعضهم (والله يُبقي الأمير وأخاله مُسلسلين
بقيود النعمة فى أوتاد الدوام) .

ويتخصص لنا من هذا أن هناك نوعان الخيال يسمى خيالا خالقا وهو الذى
يخلق العناصر الأولى التى نكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة
للمعقولة ، فإن ناقها كانت وها .

وهناك نوع آخر مثل أن ترى شجرة مزهرة ناضرة أحياء الربيع وأشبَّه
عليها جماله ثم يأتي الشتاء فيعزى أوراقها وأزهارها ، ويرى الشاعر هذا المنظر
فيعمل فيه خياله ويقارن بينه وبين منظر آخر كشمس ابن الرومي في وصف الخباز :
ما أنس لا أنس خبازا مررتُ به يدحو الرقاقة مثل الملح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنسdach دائرة في لجة الماء يُلقى فيه بالحجر
وكقول الأندلسي :

وقانا لقحة الرمضاء وادٍ سقاء مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا حنوّ المرضعات على القطيم
بروع حصاد حالية المذارى فتلمس جانب العقد النظيم
فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك
وبين رجل يسير في واد جميل الحصى حتى ايشك في هذا الحصى : أهو حصى
أم أحجار كريمة .

وبصح أن نسمى هذا النوع من الخيال « الخيال المؤلف » ، لأنه يؤلف
بين مناظر مختلفة ، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه ، وهذا يستدعى عنده
صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل فيؤلف بين الشعيرين بضرب
من التشبيه كالذي يقول أبو تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عَرَفِ العود
فالشاعر شعر بشيء عند مهاجمة الحسود فضيلة من فضائل الحسود وشعر
شعوراً مماثلاً لذلك عند احتراق عود الطيب ، فألف بينهما ، وصاغ من ذلك
هذين البيتين . وفي هذا الضرب من الخيال يأتي الوهم أيضاً ، وذلك إذا كان
الشاعر يتصور صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول ،

إنما كانت الصلة بينها اتفاقية . وإذا كان الشعراء ليس لديه قوة على أن يلتفت الخيال
وبفهمه بسرعة ، إنما يغلب عليه العقل أكثر مما يغلب الشعور بالخيال ضعف خياله
وتفه شعره : ومن هذا لضرب بعض الشعر الصوفي . ونجد في ابن الفارض أمثلة
كثيرة من هذا النوع .

ونوع آخر من الخيال واسمه الخيال الموجي أو المرعر . ويختلف عما قبله من
الخيال المتوقف بأنه يدل أن يقرن صورة بصورة يفيض على الصورة التي يراها
صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس ، وبعبارة أخرى : يتوص في باطن الشيء ،
فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرج به إلى الناس كما يشعر به . ويستطيع الأديب
أن يصل إلى قمة الشيء الروحية ، ثم يظهر صفاته مظهراً أخذاً . وعلمية الخيال
هنا هي شرح لما أفاض النظر على روح الشاعر . فمثلاً إذا أبصرت بحراً فلست
تري إلا ألواناً معينة يمسرها كل إنسان ، بل وكل حيوان . ولكن ليس ذلك
هو ، الذي يسمو بك ويؤثر فيمن سمع شعرك . وإذا أنت حلت أجزاء ما ترى لم
يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور أو الزرقاء أو أن الماء مكون
من عناصر كيمياوية معينة ، وكل ذلك لا يمكن أن يوضح قوة ما ترى . ولكن النظر
بأن كله يكون وحدة بما صبغته نفسية الشاعر وبما أثار فيه من قوة معنوية روحية .
والخيال هو الذي يعمل هذه العملية فيدخل أعماق الشيء ليذكر روحه ومعناه .

كقول ابن الشبل البغدادي في وصف الإنسان :

متصرف وله القضاء مصرف ومكلف وكأنه مختار
طوراً به تصبو الحفاوظ وتارة حظ تحيل صوابه الأقدار
فتراه يُؤخذ قلبه من صدره ويرد فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب باللامسة نفسه ندماً إذا لعبت به الأقدار
فقد تغافل في باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر في أسلوب
يبعث على التفكير .

ومثل قوله تعالى : (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزمنت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس)
فهي تلف الدنيا بجميع مظاهرها وزخرفها وتعرض إلى الإنسان بالتفكير في منتهاها
من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا تفاصيل منتهاها .

هذا الضرب من الخيال هو الذى يوضح أسرار الطبيعة ؛ وأما وصف
الجزئيات فمعملٌ في الشعر والكتابة لأنه لا يرينا الشيء رؤية تامة ككلِّه حتى
ولا التصوير نفسه يمكنه توضيح صورة طبق الأصل ، ألا ترى أن الإنسان
لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التى يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه ؟ . فإذا كان
هذا حالنا في منظر رأيناه بأنفسنا فكيف بنا إذا وُصف لنا منظر لم نره ؟ . وحتى
لو أبان لنا التفاصيل لما اعتنى شيئاً لأننا رأينا أن تأثير المنظر في المواقف لا يتأتى
من جزئياته التى نراها بل من الأثر المعنوى الروحى الذى يسبغه الشاعر على قوله —
والفرق بين معالجة المناظر الطبيعية بقوة الخيال ومعالجتها بغيره أن الأول يحاول
أن يصف كل أجزاء الشيء ، على حين أن الآخر يصف أثر الشيء في نفسه ،
وقد دلت التجارب على أن المناظر إذا عُرِضت على عين الخيال أو العقل كانت
أجل مما إذا عُرِضت على العين الحسية ، وكلما قوى خيالنا قوى لذاتنا ، وقوة
الخيال تصحب النواظر دائماً وتكون عاملاً مهماً في تفهيم الشيء وإيضاحه
والاستنباط منه على حين أن إطالة تصوير النظر للشيء لا يجعله أكثر وضوحاً ،
إنما الذى يجعله أكثر وضوحاً أن نأخذ الأشياء الأساسية ونترك للخيال المجال
في تفهيم قوة الشيء الروحية ، والأمثلة على ذلك كثيرة . لذلك كانت الأخبار
المحلية في الجرائد ليست أدباً لأنها تصف الوقائع مثل فلان حضر وفلان سافر
وفلان رُزق بمولود وكذلك الوفيات . والحكم كذلك ليست معنة في الأدب
لغلبة العقل فيها على الخيال ، أما إذا سمعت أنت قول الشاعر يصف شمعة :

كُنْها عمر الفسقى والنار فيها كالأجل

أدركت عمل الخيال في تحريرك الشعور

وكذلك قول عنتره :

أراعي نجوم الليل وهي كأنها قواير فيها زئبق يترقرق

أو إذا كان الشاعر لم يحسن الرباط بين الصورتين كما فعل البحترى في عدم إجادته الربط بين الصورة الغزلية وكرم الممدوح ، كشقوله في قصيدته الجيدة التي مطلعها :

« متى لاح برق أو بدا طلل قفر »

أمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقى الفتح بن خافان والقطر
وقد تغزل فيها كثيراً ، ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول .
وكقول أبي نواس في وصف الخمر :

فاسقني كأساً على عذل كرهت مسموعه أذنى

ويستمر في وصف الخمر إلى أن يقول :

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالآثار والسنن

سنن الناس الندى فندوا فكان البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الخمر ومدح الممدوح والأمثلة على ذلك كثيرة . ويسمى أصحاب البديع هذا الضرب من عدم التوفيق (الاقتضاب) . وليس يستطيع حسن الربط وجودة الانتقال من غزل إلى مديح أو نحو ذلك إلا شعراء ماهرون : وإنما يحدث لهم ذلك في الفينة بعد الفينة . فكل هذه الأشعار ونحوها تدلنا على أن الشاعر يوضح الطبيعة من غير أن يدخل إلى تفاصيل الشيء .

وليس هذا الخيال مقصوراً على وصف المناظر الطبيعية بل يتعداها إلى وصف الأخلاق والشخصيات ، فعندما ينمى الرواى ذلك ويتبدى يحل

النفس كتحليل السكياوى فى العمل ويترك إظهار باطنها كسكلٍ يكون قد تركفته ، وإذ ذاك نترك نحن قراءته .

وقد قسمنا الخيال إلى هذه الأقسام الثلاثة حرصاً على توضيحها فقط ويجب ألا يعزب عن الذهن أن هذه الأنواع الثلاثة عند العمل لا تبقى أبداً متميزة منفصلة بل على العكس يلقى كلٌّ منها ظلاً على الآخرى وكلّ عملية خيالية تكون عليها مسحة من الأنواع الثلاثة .

من كلّ هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة فى الأدب إن لم تكن أقوم الملكات ، وكلّ ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال ، وكلّما رقى الموضوع فى سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح ؛ فالشعر والقصص وما خیر ما يمثل الأدب وخير ما تظهر فيه نعمة الجمال حاجتهما إلى الخيال غنية عن البيان . وكذلك ما يستقى من التاريخ أدباً بل تتاريخ على العموم فى كتابته لا بدّ له من الخيال ، فالزورخ لا بدّ له من خيال يكتمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين يديه من قطع وأجزاء وتقاير ، وهى كثيراً ما تكون متضاربة . ويستطيع المؤلف بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصاً كأنهم يعيشون تحت أعيننا ، فبقوة خياله يستطيع أن يقدّر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التى كانت فى عصره ثم يرتب الحقائق ويمتحنها ثم يحكم حكماً عادلاً عليها ، فالزورخ الحق هو الذى يصور لنا الماضى كأننا نراه بأعيننا اليوم ولا بدّ له فى كل ذلك من خيال ، أمّا سرد الحوادث كقوله فى سنة كذا حارب فلان أو مات فلان أو ولد فلان فلا يصحّ أن يُمدّ كتاباً تاريخياً حقاً ، وبالأولى لا يُمدّ كتاباً أدبياً . وليس هناك مؤلف تاريخى له قيمة أدبية إلا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض القصص والحوادث فى وضوح وملأها بالحياة ومثلها أمام تخيلاتنا تمثيلاً حسناً .

وهذه الحاجة إلى الخيال يمكن ملاحظتها فى جميع أنواع النثر النفى أيضاً ، فالكاتب الناقد لا بدّ له من الخيال يصور به شخص الكاتب الذى ينقده ، ولا

بد أن يلمس عرطف القراء ، وهو في كل ذلك لا بد أنه من الخيال ، لأنه لا بد أنه أن يمثل المقود ويصوره بما أحاط به من ظروف ، ثم بما ينقش في كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد . وهو على العدم أخرج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف ، أما الكاتب الذي يسرد الحقائق فقط بشفافة جامدة فن الصعب أن نسميه أدبياً .

في كل ما سبق تحدثنا عن الخيال من حيث استعماله في الأدب ، وهو كذلك ضروري لتكسب معلوماتنا ، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على الحسوسات ، فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها فإن الخيال عندئذ يؤدي وظيفة كبرى فإن ما نقرؤه ترسم صورة منه في أذهاننا بواسطة الخيال ، وبهذا يكون الخيال عاملاً قوياً في تعلمنا . والنفس العقل للأفعال يكون مرتبطاً إذ ذلك بقوة خياله على رسم هذه الصورة ، وهذا تقدمنا كذلك كان الخيال عاملاً كبيراً في توضيح ما نقرأ أو نسمع وفي ربط الأسباب بالنسب ، ففي تعاليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلاً ، إننا نعمل الخيال ، والقوة العقلية تأتي بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وصحة ربط الأسباب بمسبباتها ، فالفرق بين الخيال العلى والخيال الأدبي أن الأول نتيجة لدافع عقلى ، والآخر نتيجة لدافع أدبي ، وكلاهما يعطينا صورة واضحة لشيء ، وهذه الصورة أحياناً تهتم العقل وأحياناً تهتم العاطفة .

والخيال الأدبي كما أشرنا ، ارتباط كبير بالعواطف ، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوى يعين عليها ، وصُنف أحدهما يؤثر أثرًا كبيراً في ضعف الآخر ، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغ فيها ذهب الخيال كل مذهب وكان وهماً ككثير من شعر أبي تمام في الأدب العربي كقوله :

لا تسقني ماء الملام فإنني صبي قد استعذبت ماء بكائي

ومثل شعر « شيلي » و « كيتس » في الأدب الأوربي ، وإذا كانت قوية

في اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون ، تبعاً لها ، صحيحاً سليماً ككثير من شعر
البحرّي والمتني في الأدب العربي ، وكما هو الشأن عند شكسبير في الأدب
الغربي . ويُرَى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالأدب الأخرى نقمة
ما فيه من قصص وأساطير خرافية . نعم كان فيه أسطورة شق وسطيح ، وأحاديث
العناريت ، وأيام العرب ، وشياطين الشعراء ؛ ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير
اليونان ، أو إذا قيست آلهة العرب التي هي عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان
التي خلعوا عليها أثواب الحياة وجعلوها أرواحاً عبّدها كما عبّدوا إله الحب والجمال
وقالوا فيه إن له جناحين من ذهب وأنه يحمل أبداً سبائماً حادة ومشاعل مقبّبة ،
وجعلوا كلّ إلهة رمزاً فلكرة ، وجعلوا للحكمة إلهاً ، وللشعر إلهاً وللموسيقى إلهاً .

* * *

والشعر العربي في الجاهلية وصدر الدولة الأموية قلما يتغنى بالطبيعة وجمالها
وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر في الطبيعة ، ولكنه كان عبارة عن صور بهلوانية
تُعنى بالإمعان في الاستعارات والمجازات ، وقلما تعنى بالجواهر حتى يذوب الشاعر
في نفس المنظر الطبيعي أو يذوب المنظر الطبيعي في نفسه ، فعنايتهم موجهة إلى
الشكل لا الجوهر . وهذا ما حدث في الشعر الأندلسي وشعراء المغاربة كما حدث
لشعراء المشارقة .

عنصر المعاني في الأدب

للمعاني قيمة كبرى في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر
قيمة ككتب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال ، فالغرض الأول
منها ليس هو اللذة وإنما هو المعاني والحقائق ، وليست إثارة العواطف فيها بالمنزلة
الأولى وإنما المنزلة الأولى فيها للإخبار بالحقائق وأداء المعاني ، وإذا ذلك يجب في
أداء هذه المعاني أن تكون : (١) غزيرة فياضة ، (٢) دقيقة ، (٣) واضحة .

ففي الكتب التاريخية والنقدية وفي الأمثال والحكم يجب أن تعطى من الحقائق أكثر مما تستطيع ، وأن تؤديها في دقة ، وأن تستعمل في أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها . وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث وكيفية الوصول إليها أتبع بعين البلاغة وإنما تعد هذه الفروع الثلاثة التي تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية . بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج كمية المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر — والناس يختلفون في هذه القدرة اختلافاً كبيراً كما يختلفون في العواطف والخيال ، فإذا استطاع الكاتب أن يشبع على ما عنده من معانٍ وحقائق حرارة من عاطفته وحيويته من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حسنة قوية . وإذا عديم الكاتب هذه القدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق ، وتكون كأنها تمويه أو أخبار مخيسة أو مجرد تعداد ، وبذلك لا يصح أن تعد أدباً ، بما تعد مادة خامّة للأدب ، أو مادة عسيرة إذا كانت حقائقها علمية .

أما إن نحن نظرنا إلى ما يعد أدباً صرفاً كالشعر والقصة ، أعني ما كان القصد الأول منه إثارة العواطف ، فإعادة المعاني والحقائق فيه أمر ثانوي ، ونحن نرى أنه حتى في هذا القسم ليست الحقائق والمعاني فيه قليلة القيمة ، بل يجب أن تعدّ من مقوماتها . وفي الفصول السابقة رأينا أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح ، وهذا الأساس هو الحقائق . والشعر — وهو أكبر مثل في الأدب الصرف — يجب أن يُقاس أيضاً إلى درجة كبيرة بما فيه من معانٍ ترتكز عليها العواطف وأكبر الشعراء قوم صنع حكمهم واتسعت تجاربهم في الحياة ، وكان لهم علم عميق بكثير من الأشياء التي تحيط بهم ، وكما قال كارلايل : « إن الشاعر الذي يجلس على كرسيه يتمطى ثم يخرج قطعة من الشعر لا يستحق شعره أن يُقرأ ... » . وفي الحق إن الحقائق العميقة التي تتعلق بحياة الناس وبما للناس من عقائد ونظرات في الحياة في العصور المختلفة إنما تُقرأ في الشعر أكثر مما تُقرأ في أي كتاب آخر . ويقول بعض النقاد الإنجليز : « إن

شكسبير أفادهم في الحياة الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة ، وإن ينسبون وبراون وماثيو أرنولد أفادهم عن عصرهم أكثر مما أفادهم المؤرخون » ، فلنا الحق إذا رأينا أى أثر أدبى أن نقسمال : ما معانيه ؟ ما الحقائق التى يشتمل عليها ؟ وسنجد أنه لا يبق أن يسمى أدباً إلا ما كان له حظ من أفكار رافية ومعان سامية ، وأن قيمة الأثر الأدبى تكبر بما فيه من عمق فى المعانى وكثرة فى الحقائق .

وينب أن يلاحظ أنه فى الأدب من هذا النوع ليس من الضرورى أن يكون ما فيه من المعانى والحقائق جديداً كما هو الشأن فى العلوم الأخرى ، فإننا لا نقرأ كتاباً فى التاريخ أو فى أى علم إلا كنا نعلم ما فيه من قبل ، ولكن فى الأدب لا تتطلب ذلك ، فيصح أن تكون فيه الحقائق التى تنضجها القطعة الأدبية معروفة ، ولكن الجديد فيها صياغتها أو نوع الشعور بها وإعمال الخيال فيها حتى تخرج كأنها جديدة ، فكثير من الروايات المؤلفة حقائقها التاريخية أو وقتها معروفة ، ولكن الأديب استطاع أن يخرجها بخلة جديدة حتى كأن معانيها جديدة . وليست وظيفة الأديب أن يعلم الحقائق ، إنما وظيفته أن ينتفع بالحقائق المعروفة ويهيئ بها عواطف الناس ، ويجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل ، ولا تكاد تجد كتاباً أدبياً أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معانٍ معروفة للخاصة فقط ، فإذا حاول الأديب أو شاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يُعرف إلا عند طبقة خاصة قليلة ولم يستطع أن يكون شاعر أمة أو شاعر شعب ، وقد حاول بعض الأدباء ذلك فلم يُعترف لهم بالأدب إلا فى أوساط خاصة ، وكما قال بيرك (ليس هناك مكتشفات كبيرة فى الطبيعة الإنسانية . والحقائق التى تتركز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعاً فلسنا فى حاجة إلى تعلمها وقد تعلمناها من قبل لأنها ليست إلا تطبيقاً لإدراكنا الفريزية على تجاربنا فى الحياة العادية) وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه

الحقائق لأن نعلمها وأن يستخرج منا الأنفعالات التي تناسبها ؛ وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هي التي تكون أكثر ما في الأدب من حقائق وإنه ليعدّ أدبياً كبيراً من استطاع أن يحملنا شعر بهذه الحقائق شعوراً تاماً ويوسع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها .

واعتبر ذلك في أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خلواً من المعاني القيمة ، وكان عماده كله على السجع والمحسنات البديعية . وكان المثل الأعلى له مقامات الحريري والعماد الأصفهانى ، فعدّ لذلك أدباً تافها قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأدباء جدد أطلقوه من أغلاله وزودوه بالمعاني العميقة فعدّ هذا نهضة قوية ، وقوم الأدب الحديث أكثر مما قوم الأدب الذى قبله ، كأدب المولى على والمفلوطى والشيخ على يوسف وأمثالهم . فإذا نحن قارنا بين كتابة ابن عباس فى بدائع الزهور أو الجبرتي فى تاريخه أو البكرى فى صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقا واسعا ونهضة مباركة — بل نكاد نقول إن هناك فرقا كبيرا بين كتابات الشيخ محمد عبده فى أول عهده بالكتابة وكتابته فى آخره تبعاً لروح العصر وروح النهضة واعتبر أيضاً بما حدث فى تاريخ مصر الأدبى وهو أن كتاباً تعلقوا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو المزاوجة وما رسوها فى كل كتاباتهم فغلبهم الزمن وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التى تُعنى بالمعاني أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجوهر أكثر دون العرض ؛ وسارت فى طريقها سيرا حينئذ بينا تخلفت مدرسة مقبضى الأقدمين

وهنا يصح أن نثير سؤالاً آخر وهو : « إلى أى حدٍ نشترط فى هذه المعانى أن تكون حقّة وصحيحة ؟ كم نشترط فى المعانى أن تكون جديدة ، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معنى الكلمتين ؟ ألسنا نرى كثيراً من الشعر الرائق أو القصص الرائق قد أسس على نظرية إلى الحياة مخطئ أو على آراء باطلة ؟ .

قد اختلف الناقدون في الإجابة على هذا السؤال فالأكثر على اشتراط هذا الشرط والأقلون على عدم اشتراطه . يقول بعض الناقدين إن المعاني في الشعر لا تناس بصحتها من الناحية الفلسفية ولكنها تناس بمطابقتها لفرض الفن ، وذلك ككثير من شعر أبي نواس الذي يرى أن الحياة خلقت ليعتصم فيها الإنسان بالخير والنساء والعلماء ، وفي قصيدة ابن سينا العينية التي أمدت على أن الإنسان كان في عالم قبل هذا العالم عالماً بكل شيء ، فلما هبطت نفسه إلى الأرض واتصلت بالجسم نسي ما كان يعلمه ، وما يعلمه الإنسان بالفرزة وما يعلمه باللقانة إنما مشوها تذكر ما كان فيه قبل أن يحل في عالمنا هذا ، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران .

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة وما عد منه أدباً إنما عدّ أدباً لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب ، وكان يكون أتم لو اشتمل على هذا العنصر أيضاً . وشأن الأدب في هذا شأن كل فن ، فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويرى بها الناس وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها ، وهذا صحيح مهما بعد الخيال ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية حياً أو ملائكة ، فنحن لا نقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تُمثل لنا ناحية حققة من حياتنا الإنسانية كما هي أو كما يجب أن تكون .

وهذا يسألنا إلى موضوع آخر وهو : إلى أية حد يجب أن يصور الأدب الحياة الواقعية ؟ هل يجب ألا يخرج الأدب كثيراً عن تصوير حياتنا كما نحيها ؟ وهذا السؤال أثير في كل فن تقريباً وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين : مذهب الواقع ومذهب الكمال ؛ مذهب الواقع يرى أن الفن يرى إلى تقليد الطبيعة كما هي أو على الأقل إلى القرب منها جهد المستطاع ، ومذهب الكمال يرى أن الفنان إذا أراد أن يقلد الطبيعة يجب أن لا يقلدها تقليداً تاماً بل يتصور الكمال فيها

ويُخرجها إلى الوجود مازجاً فيها الواقع بتصوراته وعواطفه . يُحاكي الطبيعة ولكن يُعدّلها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجماً بها عما في نفسه ، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هي في الواقع فيجعلها أعظم تأثيراً في العقول من حقيقتها . فالذهب الكلي يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيمثل الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملاً .

وعلى الأسس الثاني وضع بعض الكتاب كتبهم في المدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليوتونيا) وقد تقدموا الحياة الواقعية من جهة نواح ولم يعجبهم النظام الحاضر فتخيلوا عالماً خيالياً من كل هذه العيوب التي يشكون منها ورسوا عالماً مثالياً كاملاً منزهاً من كل عيب ؛ وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعي . ولوسار العائد على المبدأ الواقعي وحده ، ما قدم منذ كان آدم ، ونعاش عيشة الحيوان . يعيش اليوم كما عاشت أجداده .

هذا البحث يُبحث في الأدب ، فالواقعي في الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصوّر خير تصوير بالأحوال العادية التي تجري بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة ، وغرض الأديب الواقعي أن يُخرج لنا صورة الحياة كما تراها ونلاحظها في حياتنا المألوفة ويكره الحياة الرومانتيكية التي لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة ، كما هو الشأن في حياة مجنون ليلى أو ذات الكاميليا . وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلذّ الناس الذين هم في حالة عقلية خاصة كتقصص الغاريت وقصة عنتره فهي تثير العجب عند الأطفال ومن في درجتهم ، ولكن لا تكون غذاء صالحاً لمن نضجت عقائدهم . ويرى هذا الواقعي أن الحياة كما نحياها وما فيها من حقائق نجربها ونعالمها هي مقياس الأدب الصحيح . ولكن لا ننكر أن الخيال كذلك قيمة كبرى في الأدب ، وأن هناك نوعاً

من الأدب راقياً كالشعر لا يمكن أن يُحصَر في حدود الواقع ، بل يجب أن يُفَسَّح له في الخيال فلنُبَيِّنَ هذا الواقع بالخيال .

من المسلم به أن الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصوِّر الحقائق كما هي تصويراً تاماً بل لا بد أن يخرج عنها قليلاً أو كثيراً ... خُذْ مثلاً لذلك الحياة الحديثة في الرواية ، فالروائي لا بد أن يخرج عن تمثيل الحادث الذي وقع في الخارج تماماً إلى شيء من التنقيح والتصنيف ، وأيضاً الفنان على العموم لا يصبح أن يسرد الحقائق كلها ويُقلِّد الحياة تقليداً دقيقاً لأن غرض الفن ليس أن يُقلِّد ولكن أن يوعز ويوحى . ليس غرضه أن يخبرك بكونه الأشياء ، ولكن غرضه أن يقل لك ما أثير الشيء في الفنان ، وهذا بعينه هو الذي ينطبق على الأدب ، فالأديب إذا تعرَّض لوصف الأعمال أو الأشخاص أو للشاعر لا يصفها كما هي في الخارج بل كما أثَّرت فيه .

وهنا يجب أن نُنتبه إلى شيء هام وهو أن الأدب والفنان على العموم لا يستطيعان أن يقصا تفاصيل الشيء جميعها إنما يتخيَّران منها ما يعدُّانه موضع التأثير ، وبهذا يختلف الفنان فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم "وقعةً واحدةً" ، بل قد يتأثر كلٌّ بذاتية غير التي يتأثر بها الآخر فيُخرجها كلٌّ كما تأثر بها ، وهذا ما يصنع منه بالسكالية فهو لا يخرج الشيء كما هو في الخارج ، ولكن كما يتصوره ويتخيَّله ويتأثر به ، فكثير من الأشياء كغروب الشمس في البحر ، ومنظر البحر يوحى إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي في الواقع ، فالأديب يشعر بها ويُخرج أثره الفني ممزوجاً بهذا الشعور .

فلنا إن موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية ، ولكن ليس كل شيء يفعله الإنسان أو يقوله أو يفكر فيه يصبح أن يكون موضوعاً للأدب لأن هناك فرقاً بين العلم والأدب ، فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة ويريد أن يوضح ويصنّف

كل شيء ، ونسكن الأدب فن ، غرضه الأول أن يثير العاطفة فيجب أن يختار منها ويوفق بين ما يختار خاضعاً لما استكشف من قوانين الجمال . وخير الأديب أن يمزج ما يختاره بتخيلاته ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شيء يقع تحت حسه ، وهو بذلك يمزج الواقع بالسكالي ، والأديب في هذا وانتهى كماله معاً . والقطعة الأدبية إذن نفس بما فيها من معانٍ وحقائق وبما فيها من شعور وعاطفة تثير مشاعر القارئ أو السامع .

أما السكالي فيميل إلى أن يتعمق في باطن الشيء ويسبح فيما يوحيه إليه الشيء . . . وأحياناً نستعمل كلمة الواقع في مقابلة رومانتيك ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة . . . وأخيراً أن الأدب في حاجة إلى أن يُلَوَّن بالواقع والسكالي معاً وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان ؛ ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا ويوحى إلينا بالمعاني ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح وهذا هو الجانب السكالي . وفي الوقت عينه يؤدّي حقائق الحياة الخارجية التي تزيد إلينا ملاحظاتنا في أمانة وبخلاص وهذا هو الجانب الواقعي .

ومعصر السكالي في الأدب " من غير شك قيمة كبيرة ، فقال إن بعد قطعة ذات قيمة كبيرة في الأدب ما لم يوح إلينا شيئاً خيراً من حياتنا الواقعية ، وتبعنا على معنى النظم في الحياة ، أو ترتفعنا إلى مستوى أرق من مستوانا في الحياة العادية ، وبعض من الشعراء يفضل آخرون لأن الأولين أذهب في السكالي ، أو لأن الآخرين عواطفهم خفيفة الوزن ، يدعون مثلاً إلى إرواء شهواتهم المادية ويوجهون الناس في شعرهم إليها ، وأنسكارهم وآراؤهم واضحة ، ولكنها محدودة ضيقة ، وأرضية لاسماوية ، ولا يكادون يلمسون عمقاً ولا رفعةً للعالمهم .

حقاً إن الواقعي يمثل حقائق العالم كما هي . ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة ، ويمثلها كما هي ، غير أنه ينقصه في الوقت عينه تصوير المعنى الروحي للمنظر . كذلك الأدب (وذلك واضح في الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجاً بالخرافات والتقاليد وكلما تقدم في الفن كسب قوة على تصوير الحقائق مجردة عن الخرافات وفوق ذلك استطاع أن يُرينا معاني الحقائق وروحها فالواقع يمثل الحقائق كما هي ، والكمال يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعاً راقياً ، وبعبارة أدق : الواقعي يمثل الحياة عادية ، والكامل يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمى إليها .

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع في الأدب ، فإذا كانت لدى فكرة وأردت أن أتقنها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلاً حرفياً ، فهذه اللغة التي استعملتها لا تُسَمَّى أدباً ، أما إذا كانت لدى عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أو لا ، فنقلتُ إليها باللغة فكرى وعاطفتى فهذا أدب — وإذا كان المقصد الأول مما أنقله هو الفكر ، والعاطفة توعية بالنسبة للفكر ولم تُستخدم العاطفة إلا في إظهار جمال الفكرة أو كمالها ، فهذا نوع من النثر الأدبى كالتاريخ والنقد . أما إذا كانت العاطفة هى المقصد الأول ، والفكرة تأخذ مجراها في ذهنه عن طريق مشاعره فهذا ما يُسمى فن الأدب الجميل ، أو الأدب الصرف ، سواء كان شعراً أو نثراً .

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشيء عليك كما إذا تأثرتُ من منظر وردة فقدمتها إليك فأثارتُ إعجابك بجمالها ، فليس في هذا شيء من الفن مطلقاً ، إنما يجب أن يقوم الفن على وسائل غير تقديم الشيء نفسه ليثير مشاعرنا — هذه الوسائل في الأدب هى التي نسميها نظم الكلام . ولا تتمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها في قول مجرد ، وإنما بالكلام في موضوع يثيرها معتمداً إلى حد ما على الخيال . ولاستعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة ، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك بوردة فقد أثيرة بالكلام في جمال لونها وشكلها وشذاها ، وربما أثرتُه بما توحى به الوردة من معان ترتبط بها مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل ، ومن هذا كله أختار في كلامى ما يتناسب مع عواطفى ويلائم شخصيتى ، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد . ويعتمد نظم الكلام أولاً على اختيار الكلمات ، لا من ناحية معانيها فقط ، بل من ناحيتها الفنية أيضاً بما توحىه من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها

الموسيقى ، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى ، وقد تفعل كلمة في إثارة
العواطف ، ما لا تفعله مرادفاتها .

مثال ذلك ، قول المتنبي :

تألف له المروءة وهي تؤذى ومن يعشق بلذ له الغرام
وقوله تعالى (فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان
يؤذى النبي فيستحيي منكم) فإن لفظة (تؤذى) في الآية أجمل من (تؤذى) في
بيت المتنبي . والحكم في ذلك الأذن الموسيقية .

ومثل (العسل) في قوله :

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُم الأجل
الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي :

إذا بى مشت خَفْتُ على كل سابع رجال كأن الموت في فيها مُهْدُ
فكلمة (عسل) و (شهد) مترادفتان ، ولكن كل منهما جميلة في موضعها
ومثل قوله تعالى : (تلك إذن قسمة ضيزى) فقد تكون كلمة ظلمة أو جائرة
أحلى ، ولكن (ضيزى) في موضعها أجمل — لأن الصورة كلها وهي (والنجيم
إذا هوى ، ماضل صاحبكم وما غوى) مختومة بالآلف ؛ ولا يتسنى ذلك إلا في
ضيزى . بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن هي نفسها في وضع
آخر ، مثل قوله تعالى : (ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه) ، وقوله تعالى
(رب إني نذرتُ لك ما في بطني محرراً) . و (جوفى) و (بطنى) مترادفتان ،
ولكن كلا منهما جميل في موضعه ولا يحسن في غيره .

بل إن الكلمة الواحدة قد يلطف جمعها انخاص في موضع ، ولا ينلطف جمعها
الآخر في موضع آخر ، فجمع العيون أجمل من الأعين ، والنساء أجمل من النسوان
وهكذا . ثم قد تكون كلمة في الجملة جميلة ، ولكن ينقصها الجمال السكلى ،

كلوجه ترى فيه كل عضو جميلا ، من جبهة وعين وأنف ، ثم لا نراه كله جميلا وكذلك الألفاظ . والاعتماد في ذلك كله على الأذن الموسيقية ، وربما كان من الأسباب أيضاً اعتماد الألفاظ على الحروف ، فبعض الحروف يدل على القوة (كالقاف) ، وبعضها يدل على الرقة ، (كالسين) . وهناك ألفاظ تتخيل فيها الجزالة دون الرقة ، وألفاظ رقيقة غير جزلة ، وينبغي أن يستعمل كل في موضعه فكما قال ابن الأثير : (هناك كلمات إذا سمعتها تخيلت رجالا قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم ؛ وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان ، عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الخلى) .

والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما في أنفسهم من المعاني بل إن الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد — نعم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضية مثل $1 = 2$ و $3 = 4$ ولكن عند ما يراد التعبير الأدبي وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا . وأتى اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلاف في التأثير . فلو أنك غيرت ولو تغييراً طفيفاً كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شمرت نواً باختلاف الأثر الذي يوحيه . وهذا هو السر في أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة ، وهذا أيضاً صحيح في الدثر الفنى ، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر .

واسمنا تريد أن نقول إن الشعر أو أى ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثراً كبيراً بأسلوبه وطريقة نظمه . من غير أن يكون متضمناً معانى شيقة ، بل الحق أنه لا بد في الجرودة وقوة التأثير فيهما معاً . والحق أيضاً أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعانى . . نعم إن جودة الأسلوب قد ترفى بالمعاني المعتادة فتخرجها في شكل يدعو إلى الإعجاب ، وأحياناً تطنى قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المنطقي ، ولكن على كل حال لا بد من معان قيمة ولا يمكن للأديب أن يتبوأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان

مصائباً بالفقر العقلي — والإعجاب إذا كان محوره الأسلوب وحده لا يستمر طويلاً وما أسرع ما يئله الناس ويدركون خفة وزنه كالألعاب البهلوانية .

ومما يلاحظ أن اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار ونفعاني لا العواطف ؛ فإذا كان لدى فكرة ، أو لاحظت حقيقة وأردت التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة وتنقل إلى ذهن الآخر . أما المواطن فليست اللغة قادرة على نقلها نقلاً تاماً صحيحاً كما هو الشأن في المعاني ؛ وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح . أما الغموض في نقل العواطف فنشأ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها ، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية أو عقلية ، وهذه الكميات الفكرية أو العقلية إنما تعبر عن العواطف من طريق الإيحاء والإيماء لا من الطريق المباشر . وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف . ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء ، وأحياناً بالدجج والمحسنات البديعية وأحياناً بالتشبيه والاستعارة ، وأحياناً بالإشارات وحركات اليد ، ونحو ذلك ، وأحياناً بتجويد العبارة ونقلها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور ، وفي هذا كله يختلف الناس . فقد يكون هناك عالم قدير ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه ، وهناك على العوم أشخاص لا تتناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع قدرتهم في التعبير . فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية ، أو عواطف راقية ولكنه مُصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير . أو الضعف في نظم الكلام وتأليفه ، ويُعيبُ القاري ويُئله في استخراج ما يريد من معاني ، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع .

ينتج من هذا أن الكمال في النظم يُقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً صحيحاً صادقاً . فالنظم هو التعبير الخارجي لحالة داخلية فتى صدق التعبير

الخارجي وأدى في أمانة شَرَحَ الحالة الداخلية كان نظماً جيداً ، وإذا قلنا جمال اللغة أو الأسلوب . فلا بد أن نشرك في ذلك المعاني والعواطف ومطابقتها لها لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بجمالها مجردة عن ذلك ، وتعدُّ اللغة جميلة وبالأفة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعاني والعواطف — وأهم صفات الكتابة الجيدة شيان متقابلان وهما القوة والرفقة . فالكتابة أحياناً في حاجة إلى القوة لثبوت اهتمام القارئ وتؤدي ما عند الكاتب بآمانة وصدق كالكتابة في موضوع الحرب ؛ وفي حاجة إلى الرفقة لتنفذ العاطفة في لطف ودقة كالكتابة في موضوع الحب . وقد يكون في الأسلوب إحدى الصفتين دون الأخرى ، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين ، فأسلوب بعض الكتاب قوى فقط يلون كتابته بألوان قوية ، وينقل إليها ما في ذهنه أو شعوره نقلاً قوياً ، ولكن لا يشعرك بلطفه ودقته ، وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعذوبة ولكن لا يؤثر فيك أثراً قوياً .

فمثل الكلام القوى قوله في مهاجمة أسد :

وأطلقتُ المهتد عن يميني فقدَّ له من الأضلاع عشرا
غُرَّ مضرجا بدمٍ كائن هدمتُ به بناء مشمخرا

ومثال الرفقة قوله :

إن التي زعمت فؤادك ملها خلقتُ هواك كما خلقتُ هوى لها
وإذا وجدتَ لها وساوس سلوة شفع الضميرُ إلى الفؤاد فسأها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فأدقها وأجملها
حببت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها نسباً وأقربها

ومن هذا الباب قولهم في قول الشاعر :

ألا أيها النوم ويحكمُ هبوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا : إن الشطر الأول قوى متين ، والشطر الثانى رقيق دقيق .
ومن الأدباء من له حظٌ قوى فى نظم الكلام ، ولكنه فقير فى المعانى ،
ومعانيه عادية أو ضعيفة ، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يخرجون به
ما يريدون فى شكل جذاب ، ولكن ليس لديهم شئ جديد ، وهؤلاء شهرتهم
دقيقة ، وقيمتهم محدودة ، ولا يلبث الناس أن يدركوا ضعفهم فينبذوهم ، وإنما
الأديب الخالد ما زاد فى معارفنا أو شعورنا به فى أدبه من معان جيدة .

وهذا النظم يحتاج إلى سران وتربية . فليس الأدب كالبلبل أو الحمام يغنى
لنفسه ، إنما هو يغنى للناس وينقل إليهم ماله من فكر وشعور ، فيجب أن يتعلم
كيف ينظم الكلام نظماً جيداً لينقل إليهم فى دفقة ما يفكر فيه ويشعر به ،
ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التفاصيل . ومن الحق أن تقرر أن هناك
استعداداً طبعياً للنبوغ فى الأسلوب ، ولكن هذا الاستعداد مهارة لا بد له
من مران بل المران الكثير مع التوسط فى الاستعداد خير من نبوغ لا مران معه .



هذه هى العناصر الأربعة للأدب : العاطفة والمخيلة والخيال والأسلوب كما نبر
عنها الأفرنج وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء فى ذلك الفرسى أو العربى
والفناد القدماء من العرب عتبروا عنها تعبيرات مخاتمة وإن لم يصورها صفاً دقيقاً
فمتمروا عن العاطفة بالرغبة والرغبة والحزن والسرور ونحو ذلك . وثائق هذه العاصم
وانحادها شأن الموسيقى الأفريقية والعربية ففى خاضعة لأسس واحدة وإن كانت
الآلات الموسيقية الأوربية والنفثات الأوربية أرق وأشمل ؛ ولكننا نستطيع أن
نجمع الموسيقى العربية والفريسة على درجات فى سلم واحدة لعناصر فى الأدب
الفرى يمكن فيما أظن تطبيقها على الأدب العربى ، فمن الأدباء العرب من قويت
عاطفته وضفت معانيه ، أو ضعف نظمه ، ومنهم من كان على العكس ؛ وأيا ما كان
فالمقياس واحد . . فكثير عزة مثلاً ، وجميل بنية قوتيان فى العاطفة ، والملاحظ

قوى في المعاني ونظم الكلام ، وسعد الدين التفتازاني المؤلف في البلاغة ليس قويا في الأسلوب ولا في العاطفة ، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم في ضوء هذه العناصر ، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر . فالآداب الإنجليزية مثلا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسي الرومانتيكي وهكذا ...

فالآداب العربي يمكن أن يوضع على درجة من سلم الآداب العامة ، لأن هذا شأن كل فن ، فالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك ، لها قوانين واحدة عامة ، يمكن تطبيقها على الفن المصري واليوناني والعربي والعربي ، ويمكن لذلك أن يقاس رقي كل فن أو وضعه ، فلماذا يشذ الأدب عن هذا ، وهو فن كسائر الفنون : ... ؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى التاريخية ، وهو يتميز عليها أحيانا بيباب الحكم والشعر الغنائي ، وهي تتميز عليه أحيانا بانفصص ونحو ذلك ، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتيز ، فكل الآداب في نظري ترجع إلى قواعد واحدة ، شأننا في ذلك شأن علم الأخلاق ، أو علم النفس أو علم الاجتماع ، فليس الصديق فضيلة عند العرب ، وذيلة عند الغرب ، بل هو فضيلة حيث كان ، والطبيعة البشرية في أي مكان خاضعة لقوانين علم النفس ، وإلا كانت القوانين فاسدة ، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع ، كالأمم المتحضرة . وإن كانت تقف في درجة من السلم دون المتحضرة . .

وعلى ذلك فالآداب العربي عناصره كعناصر الأدب الغربي ، سواء بسواء ، ولو وقفنا النظر لم نجد مقياساً آخر غير هذه العناصر الأربعة ، نقيس به الأدب العربي وحده ، بل لو رجعنا إلى نقادنا القدماء ، كقدامة وابن رشيق وابن الأثير ، وغيرهم ، وجدناهم حاموا حول هذه العناصر ، وإن لم يسموها بهذه الأسماء ، ولم يفصحو عنها إفصاح النقاد الغربيين اليوم ولم يحللوها تحليلهم .

فيجب في نظري أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب ، واختلاف الزمان والمكان . . . وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربي وكاتب عربي ، بهذه العناصر الأربعة ومعرفتنا بمد التأمل بأي عنصر يمتاز وفي أي عنصر يضعف ؟ فنلا أبو العلاء المعري أقوى عقلاً ، وأدق معاني ، وأضعف خيالا ، وأبو تمام أبعث خيالا ، وأقل عقلاً من المعري ، والبحترى أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء ، وابن خلدون في سلاسته واسترساله ، أكثر معاني وأرق أسلوباً من القاضي الفاضل أو العماد الأصفياني ، والبهاء زهير أرق أسلوباً وأبسط تعبيراً من ابن مطروح ، والبارودي أقوى شعراً ، وشوقي أوسع خيالا ، وحافظ أجزل لفظاً ، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر . . . بل يمكننا أن نعطيها درجة تقريبية في كل عنصر منها ، ثم نجمع درجاته ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين ، كما يمكننا بهذه العناصر أيضاً أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية ، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية ، لنعرف في أي عنصر تفضل الأولى الآخرين ، ويفضل الآخرين الأدب العربي ، كما نقارن بمقاييس العبارة المأثرة العربية بالعبارة اليونانية بالعبارة الحديثة . . . والله أعلم .

الشعر

ليس من السهل وضع تعريف للشعر ، وسنحاول تعريفه تعريفاً يتفق والاستعمال الشائع .

لا شك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقوافٍ ؛ وقد طفت فكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرفوه ، فقالوا في الأدب العربي إنه الكلام الموزون القافي ، وقال بعض الإفرنج : أي كلام موزون يسمى شعراً سواء كان جيداً أو رديئاً ، ولكن هذا وذاك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل ، ولذلك قال ابن خلدون : إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين . وعلى هذا التعريف كل العلوم المنظومة ، وكل قول منظوم ولو كان سخيفاً شعراً ، وعرفه هو بقوله : إن الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي المستقل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله الجازي على أساليب مخصوصة . وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر ميزة للشعر ، وأحد أركانه ، وهو إثارة الشعور ، وعنى بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيراً منه أن يقول : إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة . واستقلال كل بيت منه في غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه التي يصح أن تدخل في التعريف . وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيقه جداً حتى لا يشمل الشعر كله ، وبعضهم وسّعه حتى شمل الشعر المنشور ، فقال مثلاً « رسكن » إنه هو إبراز العواطف النبيلة بطريق الخيال . وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده . ويقول في موضع آخر : (الشعر فيضان من شعور قوى نبع من عواطف تجمت في هدوء) ، ويقول « وردسووث » : (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب ... الخ » .

وبعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كبعض شعر المتنبي والمعري ، وكل

شعر الحكم وما يسميه العرب باب الأدب ، ولكن أكثر الشعر لا يسميه شعراً ما لم يجرى شعوراً ويولد فينا كثيراً من الانفعال كالذى تولده الأغاني ، وتكون الميزة الأولى فيه للشعور لا للعقل ، أما ما يخاطب العقل كالذى ذكرنا فهو شعر في الميزة الثانية أو الثالثة ، ولهذا قال ابن خلدون : إن الكثير ممن لقيناهم من شيوخنا في هذه الصناعات الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء ، لأنهما لم يجرىا على أساليب العرب . والحق أن ليس السبب أنهما لم يجرىا على هذه الأساليب ، ولكنهما سلكا مسلك نظم الحكم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور .

فالشرطان اللذان يجب توافرها في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً ، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري ، وهو الذى كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن . وهذان الشرطان يخرجان أنواعاً كثيرة مما اعتاد الناس أن يسموه شعراً وليس بشعر كألفية ابن ماناك والمتون المنظومة ، وأهم الفروق بين الشعر والنثر :

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية .

(٢) أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشؤه الشاعر من الصور الخيالية . ففى كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا وأن ينتجوا شيئاً لم يُخلق ولم يُعرف من قبل . قد يكون هذا العمل تمثلاً أو صورة ، أو لحناً موسيقياً أو هيكلًا وهو فى الأدب يكون (كتاباً) وقد يكون هذا الكتاب نثراً ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعاً على أن يصوغوا ما يخلقون شعراً ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للمادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منظمًا فكلما كان النظام أوضح كان الخلق أصدق ، وكان الخلق أنتم فهمًا لنفسه وإرضاء لها ، وليس فى الأدب نظام أنتم وأوفى من نظام الوزن ، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج

أو يخلق عملاً مبتكراً وخالداً فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشئ قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عملاً يستلزم له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفني لقيض الفكر والشعور الذى يتدفق فيه موضوعه . ومن النادر أن يكون النثر موضوعاً للخلق والابتكار — اعتبر في ذلك بلزوميات أبى العلاء فقد كان أبو العلاء ناثراً وشاعراً فلما خلق وأبدع فى اللزوميات وضعها فى قالب الشعرى بل التزم فيها ما لا يلزم .

٣ — وأن الشعر يستدعى الأنانية الأدبية ، والنثر يستدعى الغيرية الأدبية ولا بد من شرح هذا . فلإنسان سواء فى الشعر أو فى النثر أغراض متنوعة ، ولكن هناك قسمان كبيران لهذه الأغراض ، فالناس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة ، أو لكي يؤدوا خدمة ما ، فالدافع الأول هو الدافع الأناني ، والدافع الثاني هو الدافع للنفع . وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه وذلك بأن يكسبهم علماً أو ينشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبي أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك ، ولكن الدافعين بظلال متميزين ، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر — الأديب الأناني يرى منظرًا في العالم فتشور نفسه بالمواطن والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد الخلاص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر . والأديب الغيري أ [] يعانى نفس المواطن والأفكار ، ولكنه حين يأخذ قلمه يكون [] أمام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح ، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم . وأما كونه ينفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية — ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعر واسطة طبيعية مُرضية له . وقد يبدو هذا غريباً عند اللمحة الأولى ، كيف أن الإنسان لمجرد التنفيس العاطفي والفكري يختار وسيلة مُقيدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر ؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيراً من أنواع الشعر بسيط يتعلم بسهولة ؛ اسكن هناك أسباب أعقق في هذا الباب

تجعل الشعر ملائماً للتعبير النفساني ، فلك أن النثر وإن بدا أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثر قيوداً ، فبرغم قوانين الوزن التي يجب أن يخضع لها الشعر ، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا في الشعر وهما تقيدان الناثر بأكثر من قيود الشعر وهما المنطق الدقيق والموضح التام ، فهما يمكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة . أما الشعر فبالعكس : نعم إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يتحدى قواعد المنطق التي هي قواعد الفكر . ولكن الشعر يستطيع أن يخرج إلى حد كبير جداً عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعاقب الفكرة بالفكرة ، وعمما يُعنى به المنطق كثيراً من مناقشة وخطابة .

مثلاً قول شوقي في قصيدته المشهورة :

مُضْنَاكَ جفاه سرقده وبكاه ورحم عوده

فهو في هذا البيت قد أمانته وترحم عليه . وكان المنطق يقضى أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال . ولكنه قال بعد ذلك :

يستهي الورق تأوّهه ويذيب الصخر تنهده

يجم ويقيم ويقيم الليل ويقعده

وهذه من صفات الخيال لا الميت ، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك ، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر للمنطق . وقد نُقد البحترى بأنه ليس منطقياً في شعره فقال :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يُفنى عن صدقه كذبُه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه

والشعر أَمْنَحْ تكفى إشارته وليس بالهذر طولات خطبه

وأجود الشعر عادة ما يجده مذبذباً غير متصل ، مفككاً حاسياً مندفعاً .
وأيضاً إن الشعر كالتثر لا يستطيع أن يكون طينياً معقداً أو أن تكون افته مدعاة
للتهويل المتكبر .

ولكن يباح في الشعر بعض لغموض والاكتمال والياء ، والرضا عن الرمز
ولا يباح للتأثر إلا أن يكون واضح الدلالة . ومن أجل
ذلك اختلف المتعشرون للشعر اخلافاً كبيراً ، وذهب كل إلى معنى كالتثر بجده
في شروح شعر المتنبي ، وشعر أبي تمام ، فهذه تحفهوت في شرح المعنى المقصود
الاخلاف كبيراً ، على حين أنك لا تجد هذه الاخلافا في التثر .

والشعر يثير المشاعر بما فيه من خصائص . فولا بأوزان وقوافيه ، ولذلك
كان المعنى الواحد إذا قيل مره شعراً ومره تثراً كان في الشعر أكبر أثراً بل ترى
أن الشعر إذا خـ إلى تثره يكن له ذلك التثر الكبير ، ولم يكن لهذا الاختلاف
من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى . وثانياً ما للشعر من لغة خاصة غير لغة
التثر ، ولنا معنى بلغة الشعر الكلمات العويصة أو أنواع البديع ، أو نحو ذلك ،
فهذا كله لا يرفع من قيمة الشعر ، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته في منتهى السهولة
وهو كذلك خلواً من أنواع البديع كأكثر أشعار الهاء زهير . إنما الذي نريده
أن للشاعر مشكلة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح ، بها يستطيع أن يتخير من
ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة الشاعر ، وكذلك يضمها في قوالب خاصة
يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة .

وكان حافظ رحمه الله ذواقاً ، ومعنى ذلك أنه كان يردّد الكلمات ويغنيها
أحياناً ، ليختبر وقع الكلمة في السمع ، لينظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضع
الذي قيلت فيه أو لا تناسبه . وقد عابوا كثيراً شعراء وقعوا في ألفاظ ليست هي
ألفاظا شعرية ، وكان غيرها أولى بها ؛ مثل قوله :

ذهب الرقادُ فما يحسُّ رقادُ مما شجلك ونامت المودادُ

لما أتاني من عيّنة أنه أمت عليه بظاهر أقياد
فقالوا إن كلمة (أقياد) ليست شعرية ، وإنما الكلمة الشعرية (قيود) .
وقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا العليّ المتنبي في قوله :
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلّي هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم
وقال له إن المنطق يقضى أن يكون نظم البيتين هكذا .

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم
تمر بك الأبطال كلّي هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم
فاعذر المتنبي بأن صناعة الشعر تقتضى هذا كما قال امرؤ القيس :
كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطّن كأعباً ذات خلخال
ولم أسبق الزقّ الروى ولم أقل خليل كرى كره بعد إجمال
وأن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الخائف ، لأن البزاز يعرف جلته والحائك
يعرف جلته وتفصيله .

والذى يحفل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير فقد يكون عندنا
شعور فياض كاللّبيّ عتيّد الشاعر ، ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير
ما عند الشاعر ، ومثّن ثمّ كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر في أمة
أخرى كما قدمنا . إذ الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء . وهذه
الطريقة شخصية محضة تخفى عند ترجمة الشعر ، والذي يمكن ترجمته فقط هو
المعنى الذى حواه الشعر وما فيه من تصوير وخيال ، وما محتويه من عواطف
عامة . ويُعد المترجم أميناً إذا هو استطاع أن ينقل ذلك كله ، أما طريقة الأداء فلا
يمكن ترجمتها . نعم إن بعض الشعراء يقرأ القطعة من الشعر ويكون له قدرة فنية
فيصوغ هو شعراً مستمداً من وحى ما قرأ وقد يجرى مع الأول في واد واحد ويكون

له نفس العذوبة والجمال ، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيتز جروولد لربيعيات الخيام إلى الإنجليزية ، ونحن بذلك نخالف ما ذهب إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر . وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال : إن هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها في الشعر وإذا أتت فيه كانت سمجة مثل كلمة أيضاً فإنها لم تأت في شعر إلا سيج ونحو ذلك إلا قول الشاعر .

غير أنى بالجوى أعرفها وعى أيضاً بالجوى تعرفى

فإن أيضاً هنا عذبة لطيفة ، وكما قال ابن خلدون : إن كلمة ما الفرق أشبه بلغة الفقهاء : من لغة الشعراء ، كقول القائل :

لم أدر حين وقعتُ بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
وهكذا .

٤ - أما الشعر فيخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من قوة الإلهام لا تكسب بتعلم ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر ، أو الإلهام ، أو اللقانة ، أو ما شئت فسمه ، ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر خالقاً ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبى معاً ، ولعل هذا هو الذى جعل شعراء العرب يمتدحون أنس لكأن شاعر شيطاناً ينفث فيه الشعر ، ويقول أحدهم : « شيطانه أنسى وشيطاني ذكر » ولأمر ما خلط العرب بين النبى والشاعر فسموا النبى شاعراً أحياناً ، وكاهناً أحياناً ، ويقول القرآن الكريم : « وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون » .

وللشاعر نظر باطن للحياة ، ولهذا قال وردسوورث عن الشعر « إنه روح المعرفة وحياتها ، ونقد الحياة » . والحق إننا نقرأ في شعر الشاعر معنى الحياة وشرحها . ذلك لأن الحياة محكومة بالمشاعر والبواعث على عملنا وليست خاضعة لعقولنا وحدها ، ولا للحقائق المجردة ، وإنما تصطبغ بمشاعرنا ، وليست تخضع للمنطق وحده وإنما

تخضع كذلك للمعاطف ، والشعر هو الذى يعبر عن هذه المعاطف ، أو المعاطف
تمزوجة بالعقل .

وخير دليل على أن الشعر هو معنى الحياة أن شعر كل عصر سرآة له . وقد يما
قالوا « الشعر ديوان العرب » . والحق أنه ديوان تسجل فيه حياتها ، أعنى تسجل
أفكارها ومشاعرها ، فالشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر مما يعطيكها التاريخ ،
والشعراء عادة فى مقدمة قومهم ، أوفى جبهتهم ، وقد يسبقونهم قليلا ، وهم عادة
إيذان بالفلسفة ، وإرهاص لها ، فهم يحدثوننا حديثاً فيه شئ من الإيهام عن
حقائق الحياة . فكان هو مبروس . رهاصاً لسقراط وأفلاطون وأرسطو ، وكان
شعراء الجاهلية إرهاصاً للنبوة .

حتى لقد حكى أن النبى (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول لبيد :

« ألا كل شئ ما خلا الله باطل »

قال إن هذا من كلام النبوة .

وهذه الإرهاصات عادة تسبق طور الشرع والتدليل والتحليل الذى يقوم به
الفيلسوف . فالقرء يشير بالشئ قبل أن يفكر فيه تفكيراً دقيقاً ، فنحن نشعر
ونلهم قبل أن نخضع للمنطق .

الشعر والموسيقى

للوزن قيمة كبرى فى الشعر كما ذكرنا حتى عهد أم فارق بينه وبين النثر ،
والشعر يحل بالموسيقى الجيدة ، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة .

فنحن نفضل من غير شك : « حامل الهوى تعب » على قولهم :

إن بالشعب الذى دون سلع لقتيلاً دمه ما يُطل

وهذا الوزن الموسيقى ذو حظ عظيم فى أن يكسب الشعر الخلود . وقد ثار الجدل

بين النقاد حول هل الشعر أكثر ارتباطاً بالنقش والتصوير أو هو أشد ارتباطاً بالموسيقى ؟ .. قال قوم إن التصوير شعر صامت والشعر تصوير ناطق ، ولكن الحق أن ارتباط الشعر بالموسيقى أكبر منه بالتصوير حتى كان الرومان يقولون إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترنمون بأشعارهم ويفنون بها لأنفسهم ، ولمن شاء أن يرددها بعدهم . ويجب أن نقرر أن ليست أنواع الشعر بدرجة واحدة من حيث الارتباط بالموسيقى ، فهناك شعر غنائى يظهر فيه هذا الجانب الموسيقى ، وشعر غير غنائى كالشعر التعليمى لا يظهر فيه هذا المعنى . ووجه الشبه بين الشعر والموسيقى يتجلى فيما يأتى : ذلك أن كلاً من الموسيقى والأوزان الشعرية تتنوع أنواعاً أربعة ، فالصوت يختلف عن الصوت بالطول والقصر ، وأنه جهورى أو خافت ، وأنه غليظ أو رقيق ، وأنه مرتفع أو منخفض ، وأنه يختلف باختلاف مصدر الصوت كعود أو قانون ، أو كان ، وكأوتار العود المختلفة . وهذه الاختلافات الأربعة يمكن أن نراعيها في الشعر ، فمن النوع الأول اختلاف التفاعيل والبحور طوياً وقصراً ، والحركات والسكنات في متفاعلين أطول منها في مستغفلين . فالطويل أطول في التفاعيل من المزج مثلاً ، ولهذا الاختلاف تأثير كبير في الأذن للموسيقية ، واللفظ والرقعة يمكن أن نقابلهما بما في الشعر من حروف ضخمة ، وتراكيب قوية ، أو حروف لينة رخوة وتراكيب ناعمة . فالشدة والقوة مثل قول بشار :

إذا الملك الجبار صمّر خذّه مشينا إليه بالسيف نعاتبّه

وقوله أيضاً :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

والرقعة كقول الشاعر :

تخبره الله من آدم فما زال منحدرأ يرتقى

وقول الآخر :

بأبي غزال غارلته مُقلتي بين الغُوير وبين شطَى بارق
عاطيته والليل يسحب ذيله صهباء كالمسك الفينق الفاشق
وضمته ضم الكهى لسيفه وذوإبناه حائلٌ في عاتق
حتى إذا مالت به سنة الكرى زحزحته شيئاً وكان معانق
أبعدته عن أضلع تشنقه كى لا ينام على وسادٍ خافق
وكذلك قول ديك الجن :

لما نظرتِ إلى عن حديق المها ونسجتِ عن مُتفتّح الفوار
وعقدتِ بين قضيبٍ بانٍ أهيفٍ وكتيبٍ رملٍ عقدة الزنار
عُفرتِ خذى فى الثرى لك طائفاً وعزمتُ فيك على دخول النار
وقد قالوا فى قول الشاعر :

ألا أيها النوام وبحكمُ هبوا أسألكم هل يقتل الرجل الحب
إن الشطر الأول قوى شديد ، والشطر الثانى رخو ناعم . ونرى فى الشعر من
جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة ، ويناسبه إنشاده فى هدوء ودقة كشعر
الفرزل ونحوه ، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش كشعر الحامسة .

ومن ناحية رابعة نلاحظ فى الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وقّعت على
الكان ثم وقّعت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين ، أو على الأقل لكل
منهما علم غير طم الآخر ، وهذا يقابله فى الشعر القافية . فالتصيدتان قد تكونان
فى موضوع واحد ومن بحر واحد ، ولكنهما تختلفان فى القافية ، فتختلفان فى
درجة التأثير .

وكذلك أنواع المحسنات البديعية . فنوع من البديع يكون ذا أثر أكثر من
نوع آخر وهكذا .

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة في اللغة العربية وهي : هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو للمعنى ؟ وقد اختلفوا في ذلك اختلافاً كبيراً ، فذهب بعضهم إلى أن العبارة بالألفاظ . ومن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ قال : « وليس الشأن في إعداد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه وزايعته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت » . وقال في موضع آخر : « إن الكلام إذا كان لفظه عذبا وسلسا سهلا ومعناه وسطا دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر » .

ومن ذهب هذا المذهب ابن خلدون ، إذ قال في مقدمته « اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل . والمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكري منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة . وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا . وهو بمثابة القالب للمعاني . فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء ، لا باختلاف الماء ؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال : تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها » .

وخالف في ذلك عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن العبارة بالمعاني فقال في أسرار البلاغة (إن محاسن الكلام ترجع إلى المعاني وإذا استجذنا شعراً ووصفنا ألفاظه بالحلاوة والرشاقة وغيرهما من الأوصاف فإنها لا تنبئ عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده

وفضل يقتدحه المرء من زناده . وأما استحسان اللفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يعدو نمطاً واحداً وهو أن يكون اللفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيفاً . ويكاد ابن رشيق في العمدة يرى البلاغة فيهما معاً فيقول (اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه) ، ثم قال (وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويذهب إلى أن اللفظ أغلى من المعنى ثمناً وأعظم قيمة وأعر مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلالها من اللفظ الجيد الجامع لارقة والحزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر) .

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقل عن الآخر ، فلا بد في الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ؛ وليس بصحيح أن المعاني ملقاة في الطرق ، فليس تشبيه المدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئاً تافهاً مبتذلاً يجانب المعاني العميقة الرقيقة ، وكما يفضل شاعر شاعراً بجودة لفظه ، يفضل بجودة معناه وغزواته . وليست كل المعاني في المدح هي التي ذكرت ؛ وهناك من المعاني ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكي العميق .

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوق في أحد الركنين ويقتصر في الآخر ، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك ولكنه خفيف المعاني ؛ فتعوض إجادة لفظه عن تقصيره في المعاني . والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزيره متوسط

اللفظ والتركيب ، فيُتساهل حينئذ في الحكم عليهما لأن إجادته في أحدهما قد عوّضت عن توسطه في الآخر . والجيد اللفظ السخيفُ المعنى لسنا نعدّه بليغاً ولا الجيد المعنى الساقط اللفظ ؛ بل لا بد لعدّه بليغاً أن يكون جيداً في أحدهما غير ساقط في الآخر ؛ والمثل الأعلى للبلغ من غير شك أن يكون جيداً فيهما معاً . وربما كان تمجيد أبي هلال العسكري وابن خلدون للألفاظ دون المعاني هو السبب في أنهم عدّوا أبا العلاء والمتنبي حكيمين لا شاعرين وإنما الشاعر البحترى . وهذا خطأ فأبو العلاء والمتنبي شاعران ؛ غاية الأمر أنهما في المعاني أقوى منهما في الألفاظ وأن البحترى بعكس ذلك جيدٌ في اللفظ والتركيب لا في المعنى ، فكلهم شعراء مختلفو الميزان . أما عدُّ البحترى وحده هو الشاعر فأظنه جرياً مع النظرية الخاطئة إلى آخرها . ولو اضطرتُّ إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبي على البحترى ليلهما إلى المعاني أكثر من ميلهما إلى الألفاظ .

ولذلك نجد بعض غير المتقنين شعراء كالجزار وفي عصرنا من هو خياط ، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعاني . أما شعراء المعاني فلا بد أن يكونوا من المثقفين لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعاني ؛ وفرقٌ كبيرٌ بين نتاج مثقف ونتاج غير مثقف . ألا ترى أن شوقنا لما كان مثقفاً أكثر من حافظ كان أشعر؟ ألا ترى أن شعراء العباسيين كبشار وأبي نواس وأبي تمام كانوا أشعر من الجاهليين ثقافتهم ووجودهم في أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهليين وتقديسهم كل ما صدر عنهم ؟ ولو سائرناهم لأنتمينا عقولنا وبعضهم أذواقنا . ولو سألنا أيهم أعلم : ابن المقفع والجاحظ أم ليبيد وطرفة ؟ قللنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ . فما بالنا نقول الحق في غير الشعر ونعرض عنه في ميزان الشعر ؟

كل ما نطلبه في الشعراء ألا نطفي ثقافته العلمية على ذوقه الفني كالذي لاحظته ابن خلدون في أنه لما تنفقت ثقافة علمية ضف في الأجب . وكالذي حكى

عن فقيه أراد أن يشمر فقال :

لم أدر حين وقت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي
فقيل : إنه تعبير سرى إليه من النقة . أما إن احتفظ بذوقه واستخدم العلم
فهو الشاعر العظيم

ولذلك أرى أن من الصعب أن تخرج الجامعة شاعراً كشوقي وحافظ لأن
انتماس الجامعيين في البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى الأدب . وهذا
لا يمنع من أن يحتفظ الأدب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد ثقافته مطلعاً على
الأدب منشئاً فيه فيهب العلم قوة . ألا ترى أن الملتقف بأدب أجنبي مع ثقافته في
أدبه يكون أكفاً وأحسن ممن اقتصر على أدبه القومي بشرط أن يحتفظ بذوقه
الأدبي ؟ فالملتقف بأدب أجنبي يكتسب أوسع أفقاً وأقدر على اقتباس المبادئ
والألفاظ والأساليب والتراكيب ممن لم يتقف هذه الثقافة ؛ وهذا ما جعل النابغين
من القرس في العصر العباسي كإبن المعتز وبشار وأبي نواس ، أوسع أفقاً
وأدق معنى .

وعنا تكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر . فقد اعتاد العرب أن يقسموه من
عهد أبي تمام في ديوان الحاسة إلى أبواب : من حاسة ، وأدب ، وراثاء الخ ، وتبعه
في ذلك من أتى بعده إلى البارودي في مختاراته ، واعتاد الفرنجة أن يقسموه إلى
شعر غنائي ، وشعر ملاحم ، وشعر تمثيلي ، وشعر تعليمي ، ويقصدون بالشعر الغنائي
الشعر الذي يُعبر فيه عن العاطفة وتسمى غنائياً لأن الشعراء كانوا يغنون ببعضه على
القيثارة ، وعلى هذا كان أكثر الشعر العربي غنائياً بهذا المعنى . أما شعر الملاحم
فيقصدون به الشعر الذي يحكي حوادث الأمة من عهد قديم في التاريخ . وهو عادة
يكون ممزوجاً بالأساطير ، وذلك كإلياذة هوميروس ؛ وقصة الشاهنامة . والشعر
التمثيلي هو الذي يُمثل غالباً على المسرح ، أو يكون من صفاته ما يجعله صالحاً
للتمثيل ولولم يقصد الشاعر إلى تمثيل . والشعر التعليمي ما يُنظم للتعليم ومهولة
الحفظ كألفية ابن مالك والشعر الموجود في مجموعة التلويح .

وكلا التقسيمين غير منطقي وغير دقيق . وقسمه بعضهم إلى قسمين . قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ووجدانه ونزعاته ، ونحو ذلك ، وقسم يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية ، ونسكل من هذين القسمين شروط وتفصيل نجعلها فيما يأتي :

فالشعر الذاتي هو ما يسمى بشيء من التساهل الشعر الغنائي ، وهو وإن كان يشمل الملاحم فسنتصره هنا على الشعر الشخصي مقابلين في ذلك بينه وبين الشعر التمثيلي والقصصي .

والشعر الذاتي يلمس كل جوانب الحياة تقريباً ابتداء من تلك النواحي الذاتية الضيقة إلى النواحي الإنسانية الواسعة . فهناك شعر الغناء المرح الطروب كشعر أبي نواس ، والغناء الحزين الباكي كشعر أبي العتاهية ، والغناء الذي يتناول المسائل الحقيقية في الحياة ، وغناء الحب بجميع أنواعه وآماله ورغائبه وأفراحه وأحزانه ، وشعر الوطن ، وغناء العاطفة الدينية كشعر الصوفية إلى ما لا يحصى وليس من الضروري محاولة سردها .

وهناك مبادئ أولية لتقدير الشعر الذاتي ، وهي أننا يجب أولاً أن نبحث في طبيعة العاطفة التي توجيه والطريقة التي يعبر بها الشاعر عنها إذ الشعر الذاتي يجب أن يتمتعنا بعاطفته للمنازة ، ويجب أن يؤثر الشاعر فينا بإخلاصه التام في التعبير بينما لغته وخياله يجب أن يتميزا بالجمال والحياة ، والتناسب والانسجام بين الموضوع والأذان ، وهو كالفناء غرضه التعبير عن حالة ما ، أو شعور واحد يزداد كثيراً في قوته العاطفية بالإيجاز والتركيب لا بالإسهاب والتفصيل .

وعلى الرغم من أن أساس الشعر الذاتي هو الشخصية فإنه يجب أن نتذكر أن أغلب الأشعار الذاتية العالمية العظيمة تدين بمكاتها في الأدب إلى حقيقة أنها تتضمن ما هو إنساني أكثر من شخصيته وفرديته حتى لا يجد كل قارئ لها تعبيراً في التجارب والعواطف التي يستطيع أن يشارك فيها . وفي هذه الحالة لا نحتاج إلى

أن نضع أنفسنا مكان الشاعر فالشاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا والدراسات التي عنت بالأدب في جميع عصوره دللتنا على أن الشعر الذاتي بدأ بالرغبة في التعبير عن العواطف القلبية ، أو الجماعية لا الفردية . فالشعر الجاهلي فيه (إنّا) ونحن أكثر من (أنا) والشعر العبري كان من هذا النوع .

وقد حدثونا أن إلياذة هوميروس خالية تقريباً من أنا . فالشعر على العموم في مبدئه كان أناي الجنس لا أناي الفرد ، والذاتية الفردية إنما نمت في العصر الحديث تبعاً لازدياد العاقل الشخصي واضمحلال العامل الجموعي ، ولكن لا تزال العواطف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأغاني الشعبية . وهناك حقيقة أخرى هامة ، وهي أن في الأزمنة التي يزداد فيها العنصر الجموعي كأيام الحرب يزداد فيها الشعر الجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصايبية ، وكالذي حدث أيام الثورة الفرنسية فقد هز الشعر العالمي روح كل أوربا ، وشعر كل فرد بأتمته . والشعر الذاتي يتحول شيئاً فشيئاً بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملی الفلسفي ، وقد تظل فيه صفات العاطفية والحيوية ، وانسجام اللغة والتصوير ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً شاعرياً .

ومن الشعر الذاتي التشديد ويعرف بأنه قصيدة غنائية تكون عادة في لهجة الخطاب ، وتتخذ موضوعاً وعاطفة وأسلوباً فيه فخامة وكبرياء . ومن أهم أقسام الشعر الذاتي شعر الرثاء ، وهو يقتضي الصدق والإخلاص في الماطفة والتصوير .

وفي تطور الأدب نجد أن القصيدة الرثائية تنوعت ، فمنها ما كان تعبيراً عن شعور الجماعة كالأغاني الرثائية الشعرية ؛ ومنها ما كان رمزاً تذكاريّاً للعظيم من العطاء تضمن ما يشر به الشاعر نحوه من إجلال ، وأحياناً تزداد عند الشاعر المعاصر التأملية والفكرية فيتملّب على عنصر المتعة الشخصية .

أما الشعر الموضوعى فيقع في قسمين كبيرين . الشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ، فالقصيدة القصصية ، وهى أحياناً قصيرة كـ بعض شعر عمر بن أبى ربيعة تبين مرحلة من مراحل الأدب المبكرة ، وأحياناً تكون قصة شعبية تنتهى إلى الأمة عامة وتنتشر فى كل أفراد الشعب لأنها تخاطب نفسياتهم ، وفى الغالب تكون مستمدة من العناصر الأولية فى الحياة كالحظارات والحروب وأعمال الشجاعة ، ولا بأس أن يكون فيها شيء من الأساطير والخرافات ، والقوى النير الطبيعية ، وأحياناً تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة وهى فى أسلوبها تتميز بالأسلوب المستقيم المباشر الصريح وسرعة القص والسذاجة الطفولية والتفاهية وشدة الانفعال والعصبية وكثرة التثرة فى المسائل التفصيلية . وفى نفس الوقت لا تعنى بالوصف أو بالدوافع والعوامل ، ثم تطورت هذه القصة فى العصر الحديث بامتيازها بحظ أكبر من التأنيق والزخرفة والصنعة وتوسمها فى تحليل الدوافع ، ونوع آخر هو القصة الشعرية الطويلة الغرامية (الدراما) وسيأتى الكلام عليها .

أما القسم الأخير فهو الشعر التمثيلى ، ولست أعنى به ما يمثل فعلاً ، ولكن نعنى به ما هو أوسع حتى يشمل ما لم ينشأ بقصد تمثيله على المسرح وكله مع ذلك تمثيلى فى طبيعته ، يغوص فيه الشاعر فيما يتناوله من الشخصيات فيحللها على لسانها هى دون أن يصنفها هو وصفاً تاماً ، وهذا لا يوجد فى الشعر الشخصى أو فى الشعر القصصى العادى ، وأحياناً يتدخل الشاعر فيصف هو على لسانه الشخصيات .

وبعضهم قسم الشعر إلى شعر قصصى ، وشعر تمثيلى ، وشعر غنائى ، وشعر تعليمى ، وشعر الطبيعة ، وشعر الإنسانية . وفى كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملازمة بين الفكرة والتعبير ، بين المادة والهئية ، أو كما يقول الفلاسفة بين الميولى والصورة .

القسم الأول — الشعر القصصى

فالشعر القصصى صنف عام ، والملحمة نوع منه . فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرضُ الظاهرُ منها حكاية هذه القصة تُسعى شعراً قصصياً . فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين ، والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة .

والمنصر الأولى الضرورى في الشعر القصصى هو حكاية قصة ، وهو شعر موضوعي بالمعنى الذى شرحناه قبل ، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأنانية مع الموضوعية . فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وينفّس عنها حين يؤلف شعراً موضوعياً ، فهو موضوعي من ناحية أن الشاعر لا يُعبّر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر ، ولا يصريح بأن هذا هو شعوره وأفكاره ، ولكن يستطيع أن ينفّس عن نفسه أثناء حكاية قصته . والأسلوب الذى يتفق مع هذا الشعر القصصى يكون ملائماً له بشروط :

١ — أن يقص القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية بل يعتمد فيها على قوة الإيحاء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعرى ويجب أن يجعل ما يتحدثُ عنه من الحوادث والأشخاص مُثلاً علياً ، فيؤهله ذلك إلى أن يفيض على شعره سحراً ناتجاً عن انتخابه الشخصى للأشياء .

٢ — يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية وقوة حقيقية .

٣ — يجب أن يعرض قصته عرضاً لذيذاً يوحى بالجمال ، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ، وتلذذاً فنياً .

وفى هذه القصيدة القصصية يقص الشاعر القصة ، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو بدون تعليق . مع إتقان تطور القصيدة ،

ولذلك يكون الأسلوب الملائم نوعاً مستمراً متدفقاً من النظام الوزنى . فإن القاص :
ناثراً أو شاعراً ، يجب أن يقصّها باستمرار ، وتدفق وجلال . وإذن يجب أن
يتصف الشاعر الحقيقي بنوع من الجلال حتى ولو لم يكن موضوعه من موضوعات
الملحمة أعنى ولو كان متعلقاً بأشخاص وحوادث .

ونجد أن من الشعر القصصى ما يدخله الغناء . وبوع الأناشيد . هو نوع
قصصى . قد صيغ صياغة غنائية جميلة ، وليس بضرورى في هذا النوع الاستمرار
الوزنى ، بل قد يتغير الوزن ويتبدّل كما يتغير وزن الشعر الغنائى فى القصيدة الواحدة .

القسم الثانى — الشعر التمثيلى

وقد يتكون من شعر ونثر معاً ، ولكن الشعر يكون الجزء الهام الأساسى فيه
والنثر تابع له ، وكثيراً ما يكون النثر فيه شعراً فقد وزنه ؛ ولذلك إذا تكلمنا عن
الملاءمة فى الرواية التمثيلية ، فإننا نعنى ملاءمة الشعر لموضوعاته ، وإذا كانت
الرواية التمثيلية شعراً ونثراً ، فالموقف حين يكون سريعاً مندفعاً فإن الذى يلائمه
هو النثر ، لأن الشعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنه أبطأ من أن يلائم
مثل هذه المواقف السريعة ، كذلك حين يحتاج النظارة إلى بعض الشرح على
حوادث فى خلال الرواية بالتعرض لبيان أشخاص الرواية أو حوادثها ، فهذا يجب
أن يكون نثراً لا شعراً ، وكلّ هذا يعتمد على لباقة المؤلف ومهارته فى صناعته
وما توحى إليه عبقريته . والقاعدة العامة أن الشعر هو الجزء الأساسى وأن النثر يجب
أن يكون نثراً شعرياً . والخطاب فى الشعر التمثيلى إما أن يكون خطاباً لاكثر من
فرد واحد أو خطاباً من فرد إلى نفسه ، والصعوبة كثيراً ما تنشأ حين يكون
الخطاب الذى يوجهه فرد إلى آخر طويلاً ؛ وللتخلص من هذه الصعوبة يجب
الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلاً مُمِلّاً ، والمؤلف التمثيلى يجب أن يكون
لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها . وأسلوب الشعر التمثيلى يجب أن

يكون متنوعاً متموجاً حتى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمتقاضى الموقف والموضوع والشخصية . ويجب أن يكون ملائماً للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر . ويجب على الشاعر التمثيل أن يجعل شخصياته مثالية ، وأن يجعل جو الرواية جواً حقيقياً واقعياً كأنه مقتطع من الحياة نفسها ، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة .

القسم الثالث — الشعر الغنائى

ومعنى كلمة غنائى فى الأصل شعر يُغنى به على الآلة الموسيقية ، والشعر الغنائى هو الشعر الذى كان ينظم لى ينشده الشاعر على هذه الآلة ولكن الشعر والموسيقى تطورا واستقل أحدهما عن الآخر فتغير معنى كلمة غنائى ، ولم يعد من الضروري أن يكون الشعر الغنائى مما يُغنى به على القيثارة فاستعملت كلمة غنائى فى كل شعر ليس قصصياً ولا تمثيلاً ، وأكثر ما يُعبر عن خلجات النفس ، ولكن إذا كان الشعر الغنائى قد استقل عن الآلة الموسيقية فقد بقى فيه صلة بالموسيقى ، فكل الأشعار الغنائية نجد فيها عنصراً ضرورياً من الموسيقى . والقصيدة الغنائية عادة قصيرة ، وهى مع قصرها تامة كاملة ، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات ، وهى مع ذلك تؤدى موضوعاً كاملاً . والقصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن ، والشاعر الغنائى يجب أن يكون له براعة ممتازة فى تنويع الوزن تنوعاً رائعاً ساحراً جليلاً ، تنوعاً يتفق والموضوع ؛ فبحر الطويل مثلاً لا يناسب الرقص ، ولأمر ما كان أكثر الأغانى البلدية المصرية من البحر البسيط ، وهو موضوع لم يدرس بعد فى اللغة العربية دراسة كافية ، أعنى العلاقة بين البحر والموضوع ، فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى ، فليس الذى يناسب الرقص كالذى يناسب الرثاء . وقد بدأ البستاني فى مقدمة الإلياذة يبحث هذا الموضوع ، غير أنه يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل

وجزءاً عظيماً من هذا الشعر الغنائى شعر شخصى صريح . أى أن الشاعر يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطف نفسه ، وعن آماله ورغباته ، وأحلامه ، وحبّه ، وبغضه ، ويأسه . والشعر الغنائى يميّزه الإيماء والتلميح ، والإيحاء ، وهذه الصفات وإن كانت عامة فى الشعر كله فهى فى الشعر الغنائى أوضح لأمرين : لموسيقيته ولذاتيته ؛ فالموسيقى هى أكثر طرق التعبير إيماءً ورمزاً ، والشعر الغنائى يظل محتفظاً بصلته قوية بأصله الموسيقى ، ولأنه ذاتى لا يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً واضحاً وافيّاً صريحاً . والشاعر لا يحب أن يفتح كلّ قلبه أمام القراء ، ولكنه يميل إلى أن يُخرج لآلى يهرم بها .

والشعر العربى أكثره غنائى ، ولذلك أكثر فيه الإيماء ، واحتمل البيت الواحد عدة تفسيرات ، كما نجد فى شروح أبيات المعلقة .

١ — فموضوعاته الكثيرة إمّا مديح ، أو غزل ، أو رثاء ، أو نحو ذلك . وقليل منه ما كان غير غنائى ، فبعض شعر عمر بن أبى ربيعة قصصى ، وكلحمة عنتره ، وكبعض المقامات . وربما كانت الصحراء وحاجتها إلى الغناء ، وحاجة الإبل إلى الحذاء هى المسئولة عن الكثرة فى شعر الغناء ، ثم قديم من أتى بعدهم . يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليونانى ، كما تذوقوا ترجمة الفلسفة اليونانية ، لأن الأدب ذوق ، والذوق خاص ، والفلسفة والعلوم عقل ، والعقل مشترك ، ولو تذوقوا الأدب اليونانى لترجموه ، ولو ترجموه لحدّوا حدّوه فى الشعر التمثيلى والملاحم ، ثم كانت تقاليدهم فى الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى أننا فى المصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شباناً ليقفوم فى التمثيل موقف النساء .

والشعر الغنائى يمتاز بحرية الشاعر ، وتتجلى هذه الحرية فى الوزن ، فوزن الشعر الغنائى متغير متبدل متنوع ، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حد . فلكل شاعر غنائى أسلوبه الخاص به ، ولكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذاً . فمليه

أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المألوف كما أخذ على أبي تمام ، وبعض أشعار المتنبي . ويجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام ، وأن يتجنب القموض القريب من الإغماز . ويجب أن يكون فناً لا متصنعاً ، فالمتصنع في الأدب يشعرنا بأن الشاعر في أسلوبه هو الذي أنشأه وتحكم فيه لا أن العواطف والأفكار هي التي تمليه ، وكثير من المتصنع في الشعر العربي أملاه التقييد بقافية واحدة ، فهو قد يحور المعنى حتى تسلم له القافية ، وهذا عيب في الشعر . فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحى بالقافية ، لا أن القافية توحى بالعاطفة . وبعض المبتدئين بالشعر يتصيدون الكلمات من المعاجم التي تساعد على القافية ، ثم يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات . فإذا شدا تبين له سخط هذا الموقف ، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذي يوحى بالقافية .

لذلك نرى الشعر الأول ثقيلًا مضطربًا ، على حين نجد النوع الثاني سهلاً ممتعًا مقشياً مع المعنى .

وحكى بعضهم أنه رأى في مذكرات شاعر مبتدئ كلمات انتزعها من المعاجم ليؤلف منها قافية واحدة ، ويحشر لها معاني تفاسيها ، فنشأت عن ذلك الهوة الحقيقية بين بيت وبيت .

القسم الرابع — الشعر التعليمي

والشعر التعليمي ليس شعراً مثالياً لأنه خلا تقريباً من قوة العاطفة . وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون متطعياً ، وأن يكون واضحاً ، لأنه يعلم حقائق معينة ، فيجب أن يكون صريحاً واضحاً قابلاً للفهم بسرعة . ومن الناحية الشعرية ، يجب أن لا يخلو من الجمال الفني ، وأن يُشعر القارئ بشيء من اللذة والاستمتاع . ويجب أن يستجيب للمقتضيات الفنية ، وهو عادة لا يخلو من الرمز والإيماء ، والتلميح . فالمعنى عادة يُعبّر عنه تحت غطاء من الاستعارة . والأسلوب مليء بالتركيز والصحات الحاطفة .

القسم الخامس — شعر الطبيعة

ونعني به الشعر الذى موضوعه عالم الطبيعة . فالطبيعة صالحة كل الصلاحية لأن تكون موضوعا للشعر . وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تقنن فى شعر الطبيعة كالصنوبرى وبعض شعر البحترى وبعض شعراء الأندلس .

وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافاً كبيراً فى طريقة التناول ، فالطبيعة يمكن أن تُتناول بالطريقة الواقعية فتوصف المناظر كما هى فى الحياة — أو بالطريقة المثالية الكالية وهى تقتضى تكميل ما فى الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية وهى طريقة الذين يتفكرون فى الطبيعة ويجعلونها ميداناً لتأملاتهم ويبينون أهميتها الباطنية ويعرضونها كتمثيل عن النقل أو الروح أو كحجاب ظاهرى تلوح من خلاله حقائق غير منظورة كقصيدة ابن سينا فى النفس :

هبطت إليك من الخلل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتتمتع

وكقصيدة ابن الشبل البغدادي :

بربك أيها الفلك المدار أقصد ذا المسير أم اضطرار

والشاعر فى تناوله للطبيعة ليس مُلزماً بنوع شعرى واحد ؛ قد يتناولها فى الشعر القصصى أو الشعر التمثيلى وقد يتناولها فى الشعر الغنائى ، فإن الطبيعة حين تجتذب انتباه الشاعر تثير فيه روحاً من التقدير يتحوّل إلى حب ، ولذلك يتناولها فى شعر غنائى لأنه هو الذى يعتز عن الحب .

والشاعر الغنائى عادة شاعر تليح وإيماء بطبيعة صناعته ، ولذلك يعيش شاعر الطبيعة فى عالم من الإيماء والتليح . والطبيعة خاصة غريبة فهى تخاطب فى لغة من الرموز والاستعارات والإيماءات ، وما يتعلمه منها الشاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللغة ، فهى لغة لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصلة .

وبما يؤسف له أن شعراء الطبيعة في الأدب العربي عُنُوا بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عُنُوا بروح الطبيعة . والطريقة المثلى في شعر الطبيعة أن يشرها الشاعر ثم يعززها إلى الناس كما شرها أو أن يفنى فيها فيغنى لها وبها ، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية . فمن النوع الجيد مثلاً وصف أبي تمام للربيع :

دنيا معاش للورى حتى إذا جاء الربيع فإتما هي منظر

ومن النوع البهلوانى :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على القناب بالبرد
وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسان إهمالاً تاماً ويتكلم في مناظر الطبيعة ذاتها ، وإما أن يتناول الطبيعة كشرح للأمور الإنسانية ، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص ، والثانى هو شعر الطبيعة المركب ، والشاعر الطبيعي الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولاً موضوعياً أو تناولاً ذاتياً . وفى تناول الموضوعى يجب أن يُخفى الشاعر نفسه تماماً ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها ، فهى تتكلم عن نفسها وتخطب الشاعر ، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيحاً من العرض الصادق والوصف الصحيح ، فإذا تناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور ، كما لو كانت تكون عالماً خاصاً . وهنا لا يلزم أن يُخفى الشاعر شخصه بل يصح أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال موسمية له فى آلامه كالذى قالوا فى شجو الحمام ، فإذا كان الشاعر مثالياً فإنه يعرضها فى ضوء وجوب ليس لها حقيقة فى الخارج بل هما مستمدان من ذاته ، فإذا كان فيلسوفاً يمدّها بلغة فلسفية رمزية لحقيقة خلفها ، أما الشاعر الذى يتناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذى يتناولها كشرح للإنسانية ، ف تكون الطبيعة خاضعة للإنسان وتابعة له ، وتكون مصدراً للتصوير والمقارنة

والتشبيه ، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص .

فمثلاً قول الشاعر :

وليلة من الليالي الفُرّة
قابلت فيها بدرها بيدري
لم تك غير شفق وفجر
حق تقضت وهي بكر الدهر

فهذا شعر في الطبيعة في وصف الليل ، وهو شعر ذاتي عبّره الشاعر عن شعوره ، وهو صادق التعبير .

وقول ابن المعتز :

ياربّ ليل سحر كله مفتضّح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد الندى به قتهديه لحرّ الموم
لبست فيه بالتذاذ الموى ولذة الراح ثياب النعيم
شعر في قصر الليل أيضاً ، ولكنه متكلف قد تصنّع فيه أنواع البديع
كمقابلة برد الندى بحرّ الموم وعنى فيه بالتشبيهات أكثر مما عنى بشعوره بالليل .
ويقول الشاعر في وصف الخليل :

ونشكرُ يومَ الروع ألوان خيلنا من الطمن حتى نحسب الجون أشقرا
فليس بمعروف لنا أن نردّها صحاحاً ولا مستنكر أن تُعقرا

وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقة .

وقول آخر في وصف الفرس : « حسن القد ، أصيل الخلد ، يسبق الطرف
ويستغرق الوصف » .

يقروء القارئ فيشعر بأنه عنى بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عنى بشعوره

وكذلك قول رجل لبعض النخاسين اشترى لى فرساً جيّد القميص ، حسن
القصوص ، وثيق القصب ، نقي المصب ، يشير بأذنيه ، ويندس^(١) برجليه ، كأنه
موج فى لجة أو سيل فى حدور ، إن عطف جار ، وإن أرسل طار ، وإن كلف
المسير أمعن وسار ، إن حبس صفن ، وإن استوقف فطن ... فهذا لعب بالألفاظ
أكثر منه صدقاً فى التعبير .

القسم السادس — شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله
يصحّ أن يكون شعراً إنسانياً إذا استثنينا شعر الطبيعة الخالص . وهذا الشعر
الإنسانى إما أن يكون مقدراً لعظمة الإنسان مقراً بحلاله وسموّ شأنه ، وإما أن
يكون شعراً هجائياً ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزوميات . فالنوع
الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئاً بالتقديس والإجلال وأن يكون خالياً من
اليأس والهجاء ، ويجب أن يكون مبرّراً عن الصدق والحق ملتزماً لهما خالياً من
الصنعة البلاغية والتزويق الزائد ، بعيداً عن التكلف والغموض .

وأما نظرة الشاعر الهجائى فمختلفة تماماً فهو يذمّ ، ولا يكتفى الشاعر بذلك
بل ينشد مثلاً علياً يصفها ويفضلها على ما يهجوّه .

وعاطفة الهجاء إما أن تكون بغضاً أو عدم رضى أو احتقاراً ، فالهجاء الذى
يقصر على عدم الرضى لا يرتفع إلى مستوى شعرى عال ... إلا بصعوبة ، لأن عدم
الرضا سهل بسيط ، وقد يقود عدم الرضا إلى الاحتقار وهو المصدر الأساسى
للهجاء . ويوجد الاحتقار حين يشعر الشاعر بسموّه على المهجو وارتفاعه عنه
وإذ ذاك ينتج الهجاء . وقد يكون احتقار الشاعر للمهجو ممزوجاً بالثناء لحاله وعطفه
عليه . وهذا الشعور ينتج السخرية ، فإذا خلا الشاعر من هذا العطف وكان

(١) أى يضرب .

إحساسه بسوءه الشخصى عظيماً فإن مجامه سيكون شديداً واحتقاره يكون بالغاً ، فلا تكفى إذن الفكاهة بل لابد من اللذع القاسى كالذى كان بين جرير والفرزدق . والشعر المبعأى الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد ، وهم غالباً المعاصرون ، و بغضه لهم إما أن يكون ناشئاً عن عدم رضاء عن أخلاقهم أو احتقاراً لقدرم .

والشعر الإنسانى إما أن يكون واقعياً أو مثالياً . فالواقعى هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هى بالضبط بلا تحسين أو تبديل . والمثالى محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتقييح ، ومحاولة الواقعى لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود ، فإنه لا يستطيع أن يجرّد نفسه ويخلص للعمل الفنى من تنظيم الأشياء تنظيماً كالياً . والشاعر الواقعى يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعية كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر . أما الشاعر المثالى فلا يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعة كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر بل هو مجرد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل ، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع . فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والقيبح أقيح . ويجعل الجميل أجمل ، وإذا وصف صعوبة بالغ فيها وبالع في فضل الناس في التغلب عليها . . وأما التغيير فنغنى به تغيير الشاعر لمتأذج التي ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمةً لفكره . -- ونعنى بالإشعاع أن يشع على الأشياء ضوءاً وسحراً وجاذبية من نفسه ليست لها فى الواقع . والمحيط التمييزى للشاعر المثالى أوسع من المحيط الذى للشاعر الواقعى ، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات ويخلق الذوق ويكون أسلوبه تبعاً لذلك حراً واسعاً غير محدود .

والشعر الإنسانى . إما أن يكون شعراً انتخائياً ، أو شعراً هائلياً . فالانتخابى هو الذى يعتقد الشاعر فيه أن طبقات معينة من الناس والأعمال هى التى تستحق التداول الشعرى ، وفى تاريخ الأدب كان الشعر الانتخابى دائماً هو شعر المصور

الماضية ، كالذى يروى عن المتنبي ، إذ ترفع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقداً
أن أقل من يصح أن يمدحه هو ابن العميد . فكيف بمن دونه كالصاحب
ابن عباد ؟

أما الشعر العالى : فهو الذى يرى أن الطبيعة الإنسانية فى كل زمان ، وفى
كل مكان ، ومن أى طبقة كانت نستحق أن يتناولها الشاعر ، وفى التاريخ كان
شعر الحركات الثورية هو الشعر المثالى ، فهو يعارض العصور الماضية ، ويروم
هدم تقاليدها .

ويرى الشاعر المثالى أن العاطية الإنسانية تكاد تكون متقاربة بين الأفراد ؛
والفروق التى بينهم فروق عرضية أكثر منها جوهرية . بل إنه يرى الإنسان
الكبير فى الصغير ، والأمير فى الحقير ؛ ولذلك لا يترفع عن أن يحلل شخصية
صغيرة لأنه يرى فيها « الإنسان » على أى حال كان . وشأن هذا شأن تاريخ
مؤلفى الروايات ، فقد كانوا فى العصور الماضية لا يتكلمون إلا عن القصور ومن
فيها ، والعظماء والأشراف ومن يماثلهم ، ولم يكونوا يعرضون للكوخ ومن
يسكنه إلا لإضحاك العظماء أو السخرية بهم ؛ ثم انتقلوا إلى فهم أن كل شئ يصح
أن يكون موضوعاً للأدب ، وموضوعاً للقصة ؛ فالكوخ الحقير كالعصر الكبير ؛
والقلاع الصغير يصح أن يكون موضوعاً للقصة كالأمير الكبير .

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية : والأسلوب الشعرى :

فالوزن فى الشعر العربى هو ما يسمى بالبحور : ونظام المقاطع وتناوبها .
وترتيبها : هو ما يسمى بالفعائل . والوزن كما قلنا علاقة كبيرة بالموضوع ؛ فن
الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا .

أما القافية فعامل عظيم في الشعر : فهي تزيد في موسيقاه : ولذلك تزيد في المتعة منه .

وقد أفرط بعضهم في القيود في القافية ، فكان من ذلك لزوم ما لا يلزم : كما فعل أبو العلاء في كتابه اللزوميات :

وقد مال المصريون تبعاً للغربيين إلى التحرر من القافية الواحدة : لتوسيعهم في الشعر غير المقفى . أما الأسلوب الشعري . فهو الصفات الكلامية التي تجعله قوياً ، أوديقاً عاطفياً ، أوجيلاً .

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر . أن في أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب تنتج هذه القوة من اجتاعها أو جرمها فتسبب استئثار الخيال : وتنفذ إلى صميم القلب . ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الأسمى وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معاني وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية . وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز وإيماء فيجب مراعاتها ، ويجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية .

وفي دراستنا للشعر قد نتناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره . ونفحص مميزاته البارزة في لغته ، وأن نتبع العناصر التي يستمد منها فسكره ، ونزد أسلوبه إلى مصادره ، وأن ندرس علاقاته بروح عصره وحركاته ؛ ثم بعد ذلك قد نتقل منه إلى الشعراء الآخرين في عصره . . متخذين شعره أساساً للمقارنة بينه وبينهم نقطة فنقطة .

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر ، كالشعر الجاهلي متبعين مدته وجزره ، وتأثيره من عصر إلى عصر ، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها . ملاحظين كل تغير هام في الموضوع والروح والأسلوب . . وباحثين عن شرح هذا التغير في القوة المبدئية لرجال معينين ، وفي الظروف التي ساعدت على شهرتهم ، أو عدها ، وفي الميول العظمى للحياة والفكر في العالم الخارجي .

وقد نضيق دراستنا من ناحية ، ونوسمها من ناحية أخرى . ففدنى بتاريخ نوع شعري كبير واحد كالغزل والرائاء ، وخلال ذلك ندرس مراحل الشعر في هذه الناحية ، وتطوره وتغيره في الآداب المختلفة ، والأزمنة المختلفة . وقد نختار موضوعاً معيناً مثل شعر الطبيعة ، ونجعله أساساً لدراسة تمتد وتنفرع إلى نواح مختلفة ، وتتصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم .

ولكن كيف نقدر الشعر ؟ نبدأ بالتحذير من أننا مهما تعمقنا في دراستنا ومهما توسعنا ودققنا في معرفتنا بتطور الشعر وصنفته ، ومهما انهمكنا في مشاكل التاريخ والنقد . فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسى من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كسحر ، وبالشعر لأجل الشعر ، وبعبارة أخرى نستمتع به كشئ من الجمال ملى بالمعاني من لم قدره يشعرون بها ، وقلب يفقهون به . . . ومن ثم فتنمية القدرة على التقدير الشعري أهم من كل الدراسات العلمية .

وأحسن ملحوظة يمكن أن يقال في هذا الأمر أنه في تقديرنا للشعر يجب أن نتذكر دائماً أن الشاعر يخاطب مباشرة المشاعر التى فى نفوسنا ، وأن استمتاعنا الحقيقي بالشعر يتوقف على حدّة إدراكنا الخيالى ، واستجابتنا للعاطفة الشعرية . ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتمسكها إلا بمران طويل من جانبنا للقوى التى سببت إنشاء القصيدة .

ومن العبث أن نتحدث إلى أولئك الذين ولدوا بدون حاسة شعرية ، كما لا نأمل أن نمتع بالموسيقى الذين فقدوا الحاسة الموسيقية .

ونضيف إلى ذلك أننا في قراءتنا للشعر يجب أن لا نقتصر على قراءته مرة بل يجب أن نتلفظ به بحيث نسمعه ، فإن قراءته مرة تضعيع أغلب جماله وسحره الذين يوجدان فى الصوت وخاصة فى موسيقى الوزن ، لأن الشعر كلام موسيقى ، ولذلك يدين بكثير من جماله وسحره وقدرته الغريبة على استثارة العواطف ، لجمال اللفظ ولأنغامه المتنوعة فى الوزن والقافية ، ولذلك فقيمتها الكاملة لا يمكن

أن تقدر إلا إذا خاطبنا العواطف من خلال الأذن أيضاً ، فيجب أن نمرن الأذن بقرأة الشعر بصوت مرتفع .

هذه هي اللامعة في الشعر . . أما لللامعة في النثر فتكون بحسب أقسامه .
وعما يؤسف له أن كثيراً من المحاولات بذلت في تقسيم الشعر سواء في ذلك علماء الشرق وعلماء الغرب ولكنهم لم يعنوا هذه العناية في تقسيم النثر . ولا بد لنا من تقسيمه لتعرف ما يلائم كل قسم ، وهو في الغالب إما خطابة أو دراسة أو تاريخ وسيرة أو مقالة أو قصص تمثيلية نثرية أو رواية أو صحافة ، فلتبين لللامعة في كل نوع . فالخطابة هي الحديث المنطوق تميزاً لها عن الحديث المكتوب ، وهي الصورة البدائية للنفس صحبت الإنسان من قديم ، ولها صورتان رئيسيتان : هما الخطابة الدنية والخطابة الدينية .

فالأولى قد تكون سياسية أو قضائية أو نحو ذلك ، والثانية أكثر ما نستعمل في الوعظ . ومن أهم مميزات الخطابة على العموم البلاغة . والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب ولكن حاجة الخطابة إليها أكثر .

وفي الخطابة شيء كثير بجانب التعبير اللفظي كالأشعار والتبرعات والإيماءات والحيل . وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرة في أنواع الأدب الأخرى . ومن أجل هذا نرى أن كثيراً من الخطب تفقد قيمتها إذا قرئت لأنها خلت من هذه الأشياء . أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسي هو العلاقة بين الله والإنسان ، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح أو الفخامة والنساجي . وثانياً تحتاج إلى يقين الخطيب ، إذ يتكلم الواعظ تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك ، وهذا يقودانه إلى استعمال البلاغة ؛ فإنه إذا أحس بأن ما يتكلم فيه حقائق لا شك فيها دعاه ذلك إلى تأكيدها والمبالغة في إثباتها فيستعمل البلاغة . وثالثاً ما تستتبعه عادة من الحث والتحريض فإنه إذا استحشهم دفعه ذلك إلى استعمال كل فنون البلاغة . وقال بعضهم : إنه

إذا قلت البلاغة سواء في الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هي .
أما الدراسة فتعنى بها دراسة الأدب والأديب ، فالكتاب الكبير يولد من عقل مؤلفه وقابه ، فإن الأديب قد وضع نفسه في صفحاته وهو مستمد من حياته ومتولد من ذاتيته . فلنبدأ بأن نبحث عن الأديب الذى يبدو في الكتاب ، ويجب أن يكون غرضنا الأول تأسيس علاقات شخصية مع كتبنا بطريقة بسيطة مباشرة إنسانية ، ويجب أن نقرأ الكتاب لا على أننا علماء بل على أننا مستفيدون ولنكن قراء مجيدين . ولا نكون كذلك إلا إذا أسننا قراءتنا على أساس الصداقة الوثيقة بيننا وبين المؤلف ، والكتاب العظيم ترجع عظمته إلى عظمة الشخصية التى أنتجته ، إذ كان ما نسميه العبقرية ليس إلا اسماً آخر لصفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها . والكتاب العظيم يتطلب قراءة عميقة وفهماً لشخصية المؤلف وربط الصلة به وبعقريته ، فإن ذلك يجعلنا نرى بعينه ونشعر بشعوره .

مبدأ الصدق : ويتصل بهذا شيء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة ولصدق الأشياء كما يراها هو لا كما يراها غيره ، وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك . قال أفرد دى موسى رداً على من يلوم في العشق : إنه أنا الذى عشق . وهى جملة تحتوى على معان كثيرة ، أى أنه هو الذى يتذوق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره وأنه هو المسئول عن ذلك . والأديب الحق هو الذى يتكلم بصراحة عن نفسه وعن شعوره وتجارب به ، ور بما نجد أديباً أقوى في الطبيعة وأوسع ثقافة وأكمل في الفن ولكنه أقل صراحة فتأني أعماله أقل من الأول ، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حى ، وميزة التجديد التى يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ولكنها في الصدق ، وهو مبدأ يجب

أن لا ينسأ طالب الأدب قط ، وسواء كانت تجارب الأديب صغيرة أو كبيرة فيجب أن تكون هي محور أدبه وأن يهتم بها وأن يصف بصديق وأمانة ما عاشه وما رآه وما اشترك فيه وأحسن به ، وقد يهمل المتعلم هذه الحقيقة لما يرى من كتب كثيرة رائجة خلت من الصدق ، ولكن الحق أن قيمة الأدب هي في مقدار صدقه .

ولسنا ندعى أن الصدق هو الفضيلة التي يقونها الأخلاقيون ، وإنما نعني بالصدق مطابقة الكلام لتجارب الشخص ولو كانت رذيلة . فأبو نواس حين يتكلم في تجاربه في الخمر ومدحها وفي الغزل بالمذكر صادق مخلص لأنه يعبر عن تجاربه الشخصية ، ولو كان الموضوع غير مستساغ في الخلق ، والسكير المرعبد حين يتكلم عن الفضائل ومدح الفضيلة وذم الرذيلة كاذب لأنه لا يعبر عن تجاربه الشخصية ولو كان يدعو إلى فضيلة ، وبعض الصوفية إذا قلدوا أبا نواس ومسلم بن الوليد فحسروا في الخمر وغزل المذكر كاذبون لأنهم لم يعبروا عن تجاربهم الشخصية .

وعلى الجملة يجب دراسة المؤلف دراسة عميقة ، ولدراسته طريقتان : الطريقة الزمنية والطريقة المقارنة ، فالطريقة الأولى دراسة المؤلف من حيث ينشئه وعوامل تأثيرها فيه ونتائجها عنده . والطريقة الثانية مقارنة الأديب بغيره من الأدباء المعاصرين له والسابقين عليه وخاصة في الموضوعات التي امتاز بها الأديب . ويجب أن نفرق تفرقاً تاماً بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب ، فالأول لا يستمتع بما يقرأ والثاني يستمتع ، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط ، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين أو خطة خاصة . وما دمنا نأخذ ببساطة كتاباً من هنا وكتاباً من هناك حسب الصدفة أو كما توحى الرغبة الطارئة فإننا نكون مجرد قراء ، أما إذا أدخلنا النظام في قراءتنا فإننا نكون متعلمي أدب .

فطريقنا الطبيعي أن ندرس بعمق الكتب ، وننتقل إلى دراسة المؤلفين ، ونؤسس علاقات شخصية معهم في علمهم الأدبي ، ونذكر عبقرية الأدب في مجموعها وتنوعها . قد نبدأ بناحية خاصة من نواحي الأدب ، ولكننا نتوسع بعد ذلك في جميع أعماله فنرى أنها وحدة ، والطريقة الزمنية أيضاً تتطلب أن نعرف أعمال المؤلف وترتيبها في الوجود . هذا الترتيب يضيء لنا حياته الباطنة ، وكيف تتصورها ، ولذلك كان ترتيب الدواوين بحسب تطور الشاعر . خيراً من ترتيب الديوان على حسب حروف الهجاء .

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه وبين الرجل ومعاصريه ، وبين الرجل ومن كتبوا في مثل أدبه .

وعلى الجملته فيجب أن نقارن بينه وبين الرجال الذين عملوا في ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التي عالجها ، ومارسوا نفس المسائل التي مارسها ، وكتبوا تحت نفس الظروف التي كتب فيها ، أو الذين بينهم وبينه في أذهاننا أى سبب آخر . أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جلية في الأدب ، فحين يستنار اهتمامنا بكتابة أى مؤلف كبير سنزداد رغبة في أن نعرف شيئاً عن الرجل نفسه ، وسيكشف لنا عمله نفسه ، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه في الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها وفي علاقاته اليومية مع رفاقه ، وأن نعرف أهم العوامل في تاريخه الخارجي ، وفي آماله وجهاده ونجاحه ، وإخفاقه ، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية . والطريقة التي بها كتبت هذه الكتب ، والظروف التي كتبت فيها ، مقتصرين على ما يفيدنا في تنمية ثقافتنا الأدبية ، وهذا التحديد مهم جداً . وبعض الأدباء يكتب أحداً تافهة فارغة لا تفيدنا في دراسة أدبه ، كما فعل فرويد في كتابته عن « كارليل » فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية ، وعلاقاته الزوجية مما لا يفيد كثيراً في دراسة أدبه .

إنما نهم بالمسائل الأساسية المسكونة لعبقرية الأديب لأن مبدأنا في دراسة

الأديب أن يعنى القارىء عناية تامة بروح المؤلف ، وبالتعمق فى القوى الحيوية لشخصيته .

وفى دراساته للأديب دراسة جيدة يخيل إلينا أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقى ضوءاً كبيراً على أدبه .

هذا فضلاً عن أن سيرة الأديب فى حد ذاتها لذيذة ، ومن الأسف أن دراسة الأديب فى الأدب العربى قاصرة ينقصها العمق والتحليل ، وذلك كالسير التى يعرضها الأغاني وابن قتيبة وأمثالهما . ثم يجب أن نربى فى أنفسنا روح العطف على المؤلف الذى ندرسه ، ولنا نلزم الدارس أن يحب الأديب المدروس لأن كل قارئ له مزاجه الخاص وقد لا يتفق مزاجه مع مزاج الأديب الذى يدرسه ، وقد ندرك عظمة الأديب ولكننا لا نستطيع أن نصادقه ، بل قد تكون علاقتنا معه علاقة كره صريح ؛ كل الذى يجب أن نفعله حينئذ أن نكون حريصين ، فلا يظنى علينا كرهنا فى الأحكام القاسية عليهم ، كما يجب أن يكون ذهننا مرناً ، ونظرتنا إلى الأدباء واسعة سمحة .

وقد تنقلب علاقة الكره إذا نحن تعمقنا فى دراسة الأديب إلى علاقة عطف ومحبة .

ثم نأتى بعد ذلك طريقة المقارنة فى الأدب ، فكل من ينتقل من أدب أمة أو عصرها إلى أدب أمة أخرى أو عصرها سيدهشه التغير فى الجو الفكرى والخلقى ، ومهمة الدارس حين يقوم بدراساته فى هذه الآفاق الواسعة أن يلاحظ بدقة هذه الاختلافات الأساسية ، وبذلك يمكن التعبير عن المسائل العظمى للأدب من الحب والبغض ، والفيرة والأمل ، وأفراح الناس وأحزانهم ، ومشاكل الحياة كيف عبر عنها فى الأمم المختلفة ، والعصور المختلفة ، وسيللاحظ الدارس أن موضوعاً واحداً عبر عنه عند قوم وفى عصر معين بتعبيرات خاصة ، وعبر عنه عند قوم آخرين أو فى عصر آخر بتعبيرات مغايرة ، وسيللاحظ أيضاً أنه إذا عبرت

أقوام مختلفة عن موضوع واحد ، كان الفرق في المزاج والنفسية ، وبذلك يستطيع أن يتتبع تاريخ التحول والتغير لآصور الأدبية العظمى ، والشعر الفنائى ، والقصة التمثيلية وهكذا .

والاقتصار على دراسة كاتب واحد بمفرده يضيق أفقنا ، أما إذا درسناه فى ضوء دراسة أمته ، ودرسنا أمته فى ضوء أمة أخرى فإنه بذلك يكون أوسع أفقاً ، فالأدب العربى يتضح تمام الوضوح إذا ما قارناه مثلاً بالأدب الفارسى ، وكيف تأثر كل أدب منهما بالآخر ، وكيف تطور النثر العربى بعد هذا الامتزاج أو الشعر العربى فى المصور المختلفة .

نم تأتى بعد ذلك دراسة الأدب من ناحية الصنعة الأدبية ، فإن هذه الصنعة تمدنا بنوع من المتعة الفكرية والعاطفية ، كما تعطينا متعة بقالها الذى تصاغ فيه ، ذلك لأن الأدب فن جميل ، وهو — ككل فن جميل — له قوانينه وشروطه فى الصنعة ، وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية كالسجع ، وأنواع البديع الأخرى يستمد متعته من ذاته ، فقد نكتفى بها كما هى موجودة فنستمتع بها ، ولسكن إذا تتبعنا مؤلفها ومن أين أخذ صنعته ، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبى ولاحظنا خطواته وفحصنا الوسائل التى حقق بها نتائجها كانت متعتنا أكبر ، إذ بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحي مزاياها وقوتها وضعفها ، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث فى مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التى ظهرت فيه .

وهكذا نجد أن كثيراً من الأشياء التى تبدو للقارى العادى ذات أهمية عادية يستجلب الانتباه ويثير اللفة .

وهذا يسلطنا إلى دراسة الأسلوب من حيث صنعته ، وقد درسناها أولاً من ناحية شخصية الكاتب ، وثانياً من الناحية التاريخية ، وهذه هى الثالثة أعنى من ناحية الصنعة فى الأسلوب .

وقد وضع لنا الخبيرون من علماء البلاغة القواعد التي يجب اتباعها لتكوين أسلوب جيد ، وهناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات والوضوح الذي ينتج من الوضع الصحيح لها ، وتكوين الجمل ومراعاة مقتضى الحال ، وهناك العناصر العاطفية ، وهي القوة والجدة والإيجاء ، وهناك العناصر الجمالية من الموسيقى والروعة والسحر التي تجعل الأسلوب لذة بصرف النظر عن الفكرة والعاطفة . وكل هذه الأشياء قد استقصاها علماء البلاغة ودرسوها درساً متقناً .

وهناك مسألة هامة ، وهي أن دراسة الصنعة الأدبية متميزة عن دراسة الأدب من نواحيه الشخصية والتاريخية . فإذا كان الأدب يمكن أن يتخذ هو نفسه موضوعاً للدراسة والتحليل ، فإنه يمكن أن تدرس الصنعة الأدبية من جهة اللذة .



أما المقالة (Essey) فمن أهم صور النثر الأدبي وأمتعها ، وهي إنشاء نثرى قصير كامل يتناول موضوعاً واحداً غالباً كتبت بطريقة لا تخضع لنظام معين ، بل تكتب حسب هوى الكاتب ، ولذلك تسمح لشخصيته بالظهور . والمقالة النموذجية تكون قصيرة ، ولكن القصر ليس صفة ضرورية ، فقد تكون المقالة طويلة . والسر الأعظم فيها هي أنها لا تخضع لنظام معين كما قلنا أو صورة محدودة في كتابتها بل تتبع هوى الكاتب وذوقه . ويجب أن تكون لديه الأمانة أو الذاتية كما سميناها . فالمقالة ليست إلا تعبيراً عن النفس وتنفيساً عنها فهي في النثر تشبه النوع الغنائى في الشعر ، ولذلك كان كاتب المقالة واسع التفكير أكثر من أى كاتب آخر ، فله حرية واسعة غير محدودة في أسلوبه . ومن الصعب أن نجد موضوعاً ليس صالحاً لأن يتناوله كاتب المقالة ، وكثيراً ما يطلق اسم مقالة على نوع من الكتابة ليس له من ميزات المقالة إلا قصره كبعض رسائل الجاحظ

فإنها قطع قصيرة من التاريخ أو السيرة أو الدراسات . ومن أنواع المقالات المقالة النقدية ، وهذه المقالة ينظمها دافعان أحدهما ضعيف وهو كتابة السيرة ، والثانى قوى وهو الرغبة فى الوزن والتقدير . والمقالة النقدية شروط :

١ — أن تكون محدودة واحدة الموضوع . فإن قصرها لا يسمح لكتابها بالتخطيط والخروج عن الموضوع والكلام المبهم عن الرجال وأعمالهم ، أو عرض المشاكل دون محاولة حلها . وليس يستطيع أحد أن يكتب فى اختصار إلا إذا كانت أحكامه محدودة يستطيع أن يعبر عنها بوضوح .

٢ — ويجب أن يكون الناقد متعاطفاً مع من ينتقده فيتجاهل أحقادهم وحزازاته ، وأن يسمح بأقصى ما يستطيع بالدفاع الطيب والخلق السامى ، وأن يسعى جهده فى أن يحب من يكتب عنه .

٣ — ويجب عليه أن يكتب طبقاً لمبادئ لا مجرد الهوى . فالتنقد الأدبى الذى يملأه الهوى الشخصى والكراهة الذاتية هو نوع وضع من النقد . فعلى الناقد أن يكون عالماً بالمثل العليا فى الفكرة والعاطفة والأسلوب قبل أن يتعرض بالنقد لأى فكرة أو عاطفة أو أسلوب

٤ — وعلى الناقد أن يكون عادلاً تمام العدل ، واسع الصدر أمام التجديد . والتجديد ليس ضرورياً أن يكون استكشافاً لمعنى جديد ، بل هو أيضاً تعبير صادق عن ذاتية الكاتب وشخصيته ، فعلى الناقد أن يعترف بهذه الشخصية الخاصة .

القصة التمثيلية النثرية

وهى تكون نوعاً من الإنشاء الأدبى لا يمكننا أن نغفلها ، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية ، وإذا ذلك يكون هناك ترابط طبعى بين الأسلوب الفكاهى للحياة وبين النثر ؛ فظرة الكاتب التمثيلية الهزلية إلى الحياة فى العادة نظرة سخرية

ولذع ونقد ، وهو ينجح أتم النجاح إذا جعل شخصياته تعبر عن نفسها بنفس
الكلام المعتاد لها ، ولكن هذا الكلام المعتاد يجب أن يكتب كتاباً أدبية ،
وبعبارة أخرى يجب أن يكون هذا الكلام لا كلام الشخصية وحدها ، بل كلام
المؤلف أيضاً . وبذلك توجد المشكلة الأساسية في اختيار الأسلوب الملائم لهذا
النوع ، ففي النثر التمثيلي تكون هناك منافسة دائمة بين الواقعية والمثالية ، فانواقعية
الخالصة تريد أن تجعل كل شخصية تقول بالضبط ما تقوله في الحياة الواقعية ،
ولكن يقلل من شأن هذا أن شخصيات الرواية التمثيلية هي شخصيات مخترعة
أى أن مخيلة الكاتب هي التي أنشأتها واخترعتها ، وإذا فنى استطاعة الكاتب
أن يجعلها تتكلم كما يشاء هو لا كما يتصورها باعتبار أنه خالقها ومخترعها . وهذا
التصوير يرجع إلى الشعور الذى يخترع به الكاتب شخصياته ، فإن كان شعوراً
هزلياً أمكنه أن يمزج كلام الشخصيات بفكاهته وهزله ، وإن كان هجاء أو نقداً
لاذيعاً استطاع أن يجعل كلماته سبباً لسخريته ونقده ولذعه .

والقصص النثرى يعد في عصرنا الحاضر من أهم أنواع الأدب ، وأدباء العالم
ينتجون فيه أكثر من إنتاجهم في فروع الأدب الأخرى ، ولا يدانيه نوع آخر
في كثرته وانتشاره ، لأن الرواية يقرأها المتعلم وغير المتعلم ، والجاد والكسول ،
وهي تثير مشاعر الناس المختلفة أكثر مما يثيرها الشعر وغيره من أنواع الأدب ،
ولذلك اتخذ القصص وسيلة من أكبر الوسائل لنشر النظريات الاقتصادية
والاجتماعية والدينية .

وإقبال الناس على قراءة القصص والتلذذ منها ونجاح أصحاب النظريات
المختلفة في نشر مبادئهم بواسطتها أقام البرهان على قيمة هذا النوع في التعليم
ونشر الثقافة . وساعد في انتشاره واتخاذ وسيلة لما ذكرنا سهولته وكثرة تنوعه
وأنة غير محكوم حكماً تاماً بالقوانين الفنية التي تحكم أنواع الأدب الأخرى ،
فالقصصى يختار أى نوع شاء ، ويعبر عنه أى تعبير يناسب نفسه في سهولة لفظ

وتدقق في القول . وكل مناحى الحياة الإنسانية ، وكل الطبائع البشرية وما يعرض لها من حوادث صالح لأن يكون موضوع قصة . ومن ناحية أخرى الرواية أسهل أنواع الأدب قراءة ، فلا تستخرج من القارئ جهداً كبيراً ، ولا تتطلب إجهاداً في الخيال كما يتطلب الشعر ، ولا إمعاناً في التفكير وإجهاداً للعقل ، كما تتطلب المقالة ، وإنما يتلذذون قراءة القصة كما يتلذذون من أكلة شهية أو منظر جميل . فهي نوع من الجمال الفني يتقبل العقل تحت تأثيره وفي سكرة التلذذ به الفكرة للبشوة في ثنایا الرواية ، ولذلك كان تأثيرها في قبول العقائد والنظريات كبيراً . وسهولتها وعدم فنيته وشيوعها وارتباطها بالحوادث المعروضة يفقدونها غالباً صفة الخلود ، فكثير من القصص إذا قرئت كان من الصعب على قارئها أن يبعد قراءتها ، ولهذا كانت كتل الروايات التي تظهر في كل فصل تخفى سريعاً وتحيا حياة قصيرة كحياة الفراش ، ولكن لا بد أن نستثنى من ذلك بعض القصص لصفات خاصة بكجودة معانيها أو عظمتها .

والقصة تقوّم بشيئين : أولاً بموضوعها ، وثانياً بالطريقة التي عوّلج بها الموضوع . ونعني بالموضوع الفكرة التي دارت عليها بالقصة والأشخاص الذين جاء بهم القصص لتمثيل الفكرة وإيضاحها . فمن حيث الموضوع نستطيع أن نقول إن الطبائع الإنسانية وتجاربها وإن كانت تصلح موضوعاً للقصة فإن بعضها يفضل بعضاً . ونحن نقوّم الموضوع بعظم شأنه وقوته على إثارة العاطفة ، فإذا كان موضوع القصة تافهاً قلّ أن تعد الرواية جيدة مهما أسيغ المؤلف عاينها من فن . وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوى غرضاً عظيماً وتهدف إلى مقصد سام . وهي أيضاً كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة . ولكن ليس كل ما كان هاماً من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس ، لذلك كان ضرورياً أن نضيف إلى شروط الرواية شرطاً آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام . ومن أجل هذا كان واجباً على الروائي أن يختار

من البواعث ما كان دافعاً قويا للأعمال الإنسانية ومشاركاً عظيماً لمطعمهم ، وأكثر ما يجد الروائي ذلك في الحب . ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين ، ولذلك أسباب متنوعة ؛ من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى ، وهي نستخرج عطف القارئ وتشير اهتمامه أكثر من غيرها ، وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثراً عميقاً في حياة الأفراد ولا عاطفة عانية عتوتها ولا عاطفة يضحي صاحبها في سهولة وعن رضا كما يفعل الحب .

وعاطفة الحب إذا كانت صحيحة غير عليقة وكانت عادية لا شاذة دعت إلى إثارة عواطف الحب ليجترم نفسه كما دعت إلى رقة شعوره وتهذيب نفسه وصبغها صبغة روحانية . وأما إن كانت عاطفة الحب مريضة أو شاذة غيرت مجرى الشعور الطبيعى وخربت الأخلاق . والحب كذلك ألد العواطف وهو يستخرج من الناس رحمة الحب والمطف عليه ، فكل الناس يحبون الحب وهو يثير في الإنسان حب الفن والجمال والرفقة ولا شيء مثله يوسع الخيال . قال شكسبير في أحد أشعاره « إن المجنون والحب والشاعر يتفقون في قوة الخيال » .

والحق أن كل محب يحب أن يكون مجنوناً قليلاً وشاعراً كثيراً ، ولهذا كان تصوير الحب لعاطفة الحب يتطلب خيالا قويا نشيطا . والحب يقرأ الجمال دائماً فيمن يحبه وإلا ما أحبه . وفوق ذلك فالحب عاطفة الشباب ، وما يشعر الإنسان بقوته وشبابه يستخرج منه السرور ، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات لذيقاً ساراً كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعوراً بالضعف وأن الحياة أصبحت حزينة ألينة خاملة . والرواية التي تصف الشباب والحب قد تنعش الهرم وتعيد له الذكري السارة .

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات ، والحب كالحى له دور ينتهى

إليه . وفي كثير من الروايات ينتهى الحب بالزواج والزواج نهاية المأساة . وليس يستطيع الروائي أن يقول كثيراً في الحب بعد الزواج . وإذا نحن دققنا النظر رأينا أن الرواية التي تمثل الحب بين شابين لا تمثل أرقى درجة ولا أرقى عاطفة في الأدب ، فإن الأدب الراقى العظيم يجب أن يمثل مظاهر الجد ومظاهر الإرادة القوية ومظاهر التجارب العريضة العميقة في الحياة الإنسانية . ورواية الحب عادة تكون بين غمرين لم يختبرا الحياة خبرة كافية وليس يتوقع الإنسان في حياتهما الحلوة حكمة أو عظة . وليس الشباب إلا (وجهة) الحياة . وكثير من هذا النوع من الروايات ليس بطلا الحب فيها ذوى أخلاق قوية ولا تجربة تامة ، وهذا ما جعل نقاد الفرنسيين يوجهون إلى رواياتهم من هذا النوع نقداً حاداً إذ يقولون « إن البطل في رواية الحب عندنا ماسخ قاتر لا يشعر شعوراً قوياً ولا يلهم عاطفة قوية عالية » .

ويختلف الروائيون في المفاهيم التي يتبعونها في رواية الحب ، فبعضهم لا يضع كبير اهتمام في بطل الحب في الرواية ، بل يحصل حبهما وأعمالهما أموراً ثانوية ، ويجعل الأهمية لما يحيط بهما من أحداث وأحوال . وبعضهم يتجنب بواعث الحب في الأيام الأولى للشباب الحاد ويحصل بطل روايته من المتقدمين في السن الذين يستطيعون أن يقصوا علينا تجارب ناضجة ، ويظهروا عاطفة الحب ممزوجة بشيء من البواعث الأخرى . وبعضهم يجعلون أبطال رواياتهم أشخاصاً كباراً ، ولكن عاطفة حبهم هي أكبر مظهر فيهم ، ثم يجعلون مبولهم وشهواتهم تسير سيراً غير شرعى ولا نظامي . وأحياناً يقفون أبطال الرواية موقف من تتنازعه ظروف مختلفة ، وعوامل متباينة ، ثم يجعلون هذا الحب يتقلب رغم الظروف والقانون والنظام الاجتماعي . وهذا النوع عاش في الأدب الفرنسي أكثر منه في الأدب الإنجليزي . ولستنا نستطيع أن نمنع هذا النوع من ناحيته الفنية ، ولكن يجب أن نعالجه بعض المعالجة من الناحية الخلقية . ونلاحظ أن هذا النوع يتقدم

كلما كان الانحلال الخلقى ، إذ تختفى فى الروايات من هذا النوع المرأة الطاهرة ويحمل محلها المرأة العصبية المختلة التوازن المصابة بحصى التهور والاندفاع . وإن فى هذا النوع من الحياة وأمثاله من العواطف الشاذة الحادة خطراً كبيراً من ناحية أنه يضع فى الأذهان اقتراحات خطيرة ، ويبعث شهوات خاصة ويحمل على حياة هائجة غير هادئة ، وملوثة غير نظيفة ، ثم هو يثير عواطف مريضة . وإنما الرواية الجيدة ما تبعث عواطف صحيحة وقوة إرادة وقوة مقاومة .

ولسنا من القائلين إن الفن للفن بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها ، ولا يأنمر بأسرها ، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصلاً وثيقاً لم يكن فناً طيباً فإن وظيفة الفنان إنما هى إثارة العواطف النبيلة . فالنظرية التى تقول إن الفن الذى يثير الشهوة ومنازعها وميوها وأهواها معرض للذم ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور المادى ، والشهوات المادية فى غير جمال . والفن الصحيح ما مثل الحياة الصحيحة التى يقضيها الخلق ، والأدب الذى يغذى الشهوات وحدها أدب وضعيع . والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية وبيان احتماله ومقاومته للسرور . والفن الراقى هو الذى يلهم الإنسان المعانى الشريفة ويوسع نظره للحياة ، ويكون مبعث قوة للملكات الإنسان .

إن كثيراً من الروايات تصف ظروفًا وأحوالاً تبعث فى النفوس هياجاً عصبياً حاداً غير مشروع ولا منظم ، وهى لا تبعث إلهاماً شريفاً ، وإنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها فى غير هدوء واعتدال . وليس هذا غاية الأدب الراقى وإنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور فى حالة صحيحة حقة . والرواى الناجح فى نظرنا من يقوى روحنا ، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا فى حالة هياج وفزع ينتهى بالسقوط والتدهور . نعم إن هناك مقياسين متميزين : مقياساً أدبياً ، ومقياساً خلقياً . فالمقياس الأدبى إنما يقيس الفن بما فيه من فن ، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها

ولذلك يفضل أبو نواس على تبذله أبا العتاهية مع زهده وورعه ، لأن الناحية الفنية عند أبي نواس أرقى من الناحية الفنية عند أبي العتاهية . أما مقياس الخلق فيقدر الأدب بمطابقته للخلق ، أو عدم مطابقته . والحق أن كليهما يجب أن يتخذ مقياساً في دائرته . فالمقياس الفني في التقويم الأدبي ، والخلق في التقويم الخلقى . ولكن من الناحية الاجتماعية يجب أن يخضع الفن للخلق لا العكس . وخير أدب ما عد راقياً من ناحيته الفنية ، وراقياً من ناحيته الخلقية .

كتب كاتب ناشئ في الأدب إلى أديب كبير يسأله ما يجب أن يصنع ، فقال له « اكتب في الموضوع الذى تهتم به كثيراً ، ونصحه بأن يكتب ما يعتقد الحق من غير نظر إلى أى شئ آخر » . ولكن هذه النصيحة ينقصها نصيحة أخرى ، وهى ألا يكتب إلا بعد ما ينظر إلى ما يترتب على عمله من نتائج ، فليس كل حق يقال ، وليس الحق يقال للناس جميعاً فى أدوار حياتهم .

ونعود بعد ذلك إلى الرواية فنجد أنها هى الفن النثرى الوحيد الذى لا تنطبق عليه الصفة العامة للنثر من أنه منفى الغاية ، ومن أن ميزتيه الأساسيتين المنطق والوضوح .

أما نثر الصحافة فيلزم فيه أن يكون واضحاً متدفقاً ، لأن دائرة الصحافة أوسع يقرأها المثقف وغير المثقف ، فإذا كانت غامضة المعانى ، بطيئة الأسلوب ، ملها القارئ وزهدا ، كما يلزمها أن تثير مواضع معاصرة جذابة لتستهوى القارئ لقراءتها ، وكما يلزمها أن تثير مشاعر وطنية قومية . وهذا إنما يكون فى الصحف السياسية .

وللصحافة مهمة أخرى ، وهى أن تنقف القارئ بالسياسات الخارجية والأحداث العالمية ، ثم هى تنذى القارئ بكل ما يطرأ من أحداث . فإذا أثبت مشكلة عالمية أمدت القارئ بما يلزمها من إيضاح ، وما تقتضيه

من إحصاء . والنظر إلى أسلوب الصحافة العربية وموضوعاتها اليوم وعند نشوئها ، يرى فرقاً كبيراً في الموضوع والأسلوب عند ما نشأت ، وما عليه اليوم ، انتشاراً وثقيفاً ، وإلهاب مشاعر .

وقد جرد في الأيام الأخيرة قسم هام في النثر ، وهو نثر أحاديث الإذاعة ، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة ، غير أنه يمتاز عنها بسهولة ووضوحه . ذلك لأن المتحدث في الإذاعة يجب أن يراعى جمهور السامعين ، وفيهم الجاهل والمتعلم ، والمتقف وغير المتقف . ويجب أن يراعى أحوال أنواع السامعين وأرقايم ، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعه ويبسط أسلوبه . والمتحدث الماهر من يخلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه ، ويأخذ بيدهم ويرقيهم معه ، لا أن ينزل إلى الخسيس معهم ، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة .

والآن نرجع إلى موضوع هام ، وهو دراسة العناصر الأساسية للأسلوب ، سواء كان نثراً أو شعراً .

ونبدأ بالكلمة . والكلمة هي المادة الخام للتعبير ، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة في الإنشاء ، فالأديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها في قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك في منزل أو قصر ، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائي بفكرة عامة عن الموضوع أو بعضه ، كما تسبق فكرة المهندس المعماري عمل البناء ، ثم إن الأديب أيضاً لا يصمم فكرة عامة قبل البدء في العمل كتصميم المهندس ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود . ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب النافر يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب في الكلمات والعبارات والجل ، وكلماته هي رأس ماله . وهو حين يكتب يختار الكلمات ، إما بلا شعور

أو بشعور باطن ، وبعض الأدباء النثرين أو الناطمين ، يختارون كلماتهم بعناية فائقة ، كما كان يفعل زهير في حويلياته ، وآخرون لا يمتنون كثيراً باختيار الكلمات على الإطلاق . وفي بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته ، ويلائم بينها بدقة كبيرة . فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح ، فإن حرية الأديب في اختيار الكلمات وخصها تكون على أقلها ، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات . فالفكرة تستولى عليه ، ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ .

وهناك بعض الأدباء مثلهم الأعلى هو الدقة والضبط والإتقان ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل أخرى مثلها . والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطء وجهد ، حتى يلائم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده .

والحد الذي تصل إليه حرية الأديب في اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان . وفي النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل ، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارة والجل . أما في الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات في جمالها أو غرابتها أو اندفاعها . وهنا نتساءل ؟ ما هي المبادئ التي يجب أن نتخذها مرشداً حين نخصص مفردات الأدب ، وما هي الأصناف التي تقسم إليها الكلمات .

فأولاً ، يمكننا أن نبحث كلمات الأديب أطويلة هي أم قصيرة وكثيرة المقاطع أم قليلتها . والكلمات القصيرة عادة أخف على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة ، وقلنا نجد كلمة طويلة تلائم الشعر . أما في النثر فالأمر على العكس ، فتمتلل الكلمات الطويلة أكثر . ومن الصعب أن نصل إلى رأى نهائى عام في طول الكلمات في النثر وقصرها . وعند بعضهم تفوقت الكلمات الطويلة وعند البعض الآخر تفوقت الكلمات القصيرة ، ولكن على العموم أكثر النثر العربى قصير الكلمات .

وفي الشعر والنثر معاً نجد أن الفخامة تستدعي الكلمات الطويلة . ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال ، وكلاهما صورة من صور العظمة ، فالفخامة تتعلق بظهور العظمة ، أما الجلال فيتعلق بباطنها . والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات أما الأسلوب النفع فهو الذي يحتاج إلى الطول .

والفلسفة والعلم يستدعيان كمية كبيرة من الكلمات الطويلة ، لأن الفلاسفة والعلماء مضطرون إلى استعمال مصطلحات أكثرها طويلة للقاطع .

وثانياً ، يجب أن نبحث عما إذا كانت كلمات الكتاب غريبة أو مألوقة . واستعمال الكلمات المألوفة يأتي عادة من الرغبة في الموضوع وفي الإقحام السريع ، وهذا من أعظم المثل في الأدب وأنبأها ، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب للمفهمين مألوف الكلمات ، أما لنيل إلى استعمال الكلمات الغريبة النادرة فينتج من الرغبة في المصطنعة ، وهي رغبة أقل قيمة من القوة والنبيل .

وقد أولى دارسو الأدب هذه المسألة عناية كبيرة ، فأرسطو مثلاً اعتقد أن مفردات الكلمات في الشعر يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية لحفظ أسلوبه من أن يكون عادياً مألوفاً ، وألا تكون هذه الكلمات كثيرة إلى حد يجعل أسلوبه عامضاً مبهماً .

وبما يختلف فيه الشعر عن النثر أيضاً ، أن الشعر يحوى كلمات أثرية تقوى التأثير فتجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية لها جلال وفخامة ، ولها تأثير أعظم من الكلمات الحديثة بسبب تاريخها الطويل ، وذلك مثل « ألقى الكلام على عواهنه » وألقى الجبل على الغارب ، و « قفا نيك » ونحو ذلك .

وفي النثر يقل تأثير الكلمات المفردة عنها في الشعر ، ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء : النظاهر بالعلم ، وتقليد الكتاب لغيره ، والتزويق المتكلف . وإذا فالأسلوب الجيد هو الذي ينشئه صاحبه دون أن يحاول النظاهر

بعلمه أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة المتكلفة والزخرف الزائد .
وكثير من النثر نثر أفاني ، أو يصح أن نسميه نثراً خيالياً كمنثر المقالة ،
وما يصح أن نسميه النثر الشعري ، وفي هذا النثر تنعكس الكلمات الغريبة دوراً
هاماً مشروعاً .

وينبغي هنا أن نشير إلى موضوع على جانب كبير من الأهمية ، وهو
استعمال الكلمات العامية في الأدب . والكلمات العامية ، وهي كلمات معتادة
مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ، وحين يستعملها الأديب بين كتابه قد
يكون لها نفس التأثير الذي للكلمات النادرة الغريبة . وكل أسلوب غرضه
الرئيسي التأثير في القارئ له ميل إلى قبول العامية ، لأن العامية مألوفة وسريعة
الفهم . والكاتب الذي يتشوق إلى أن يؤثر في قارئه يهيمه أن تكون كتابه مألوفة
وسريعة الفهم . وأشد الأساليب استعمالاً للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب
الروائي المشهور .

والكلمات في تطور مستمر ، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن
كلمات صحيحة جذيرة بالاستعمال في الأسلوب الأدبي ، وليس هناك قاعدة عملية
عامة توضح كرشد في مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته .

والأديب يطلب منه مطالب متعددة ، فيطلب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً
بدون رغبة في التظاهر بالعلم ، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة
وجمال ، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفياً أو روائياً أن يكون جذاباً متمعاً
مؤثراً ، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية ؛ ومن أجل ذلك
يفضّر أحياناً إلى استعمال الكلمات العامية . ويجب في هذه الحالة أن يتساءل عن
هذه الكلمات العامية هل هي ارتفعت عن العامية المبتذلة ، وهل هي كلمات جديدة
تعبر عن شيء جديد لم يوضع له اسم بعد ، وهل هي جميلة على الأذن ، وهل هي

تستدعى خاطرة نبيلة ، وهل هي تعبير تعبيراً بسيطاً مضبوطاً ، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقاً ، وهلا يمكن للكلمات فصيحة أن تقوم مقامها ؟

ومن مميزات الشعر ميله إلى استعمال الأسماء المشخصة والكلمات المعنوية ، وأعني بها الكلمات التي تعبر عن شيء لا يرى بالحواس فالشعر يشخصها أى يستعملها كأنها أشخاص ترى وتحس كما يتحدث عن الحرية والعدل والفضيلة ، ويخطبها .

والصفات قد تكون غريبة أيضاً ، وقد تكون مأنوفة . فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مأنوفة ، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة ، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة ، كأن نريد وصف طفلان البحر على الشواطئ واكتساحه ما عليها . وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعوراً جمالياً قوياً إما بجمال جرسها وصوتها أو بجمال صورتها الذهبية . وجمال الصفة قل أن نجد في النثر ، إلا أن يكون نثراً شعرياً . وفي كل النثر غالباً نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه .

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال ، ولكن يكون له قوة . والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية ، وليس من الضروري أن تكون سارة مفرحة . وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر وربما كان اللغز أكثر استعمالاً للكلمات القوية .

ومما يميز فيه الشاعر ويدل على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص أو أسكنة ، فهو إذا كان ماهراً اختار الأسماء التي تدل على جاذبية جميلة ، كلبلى وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا نملك أنفسنا من الشهور بأنها قبيحة وغير ملائمة للشعر كبوزع .

وكأن في الألفاظ المفردة جمالاً وقبحاً ، كذلك في الألفاظ المركبة التي نسمى جملاً جمالاً وقبحاً . وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلاً ، ولكن

إذا رُكبت هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم تكن جميلة كذلك ، كالوجه يكون كل عضومنه جميلا ، ولكنه ليس جميلا ككل ، والبقاة من الزهر ، تكون كل زهرة فيها جميلة ولكنها لما نشتت لم تكن جميلة . وكحبات الخرز تكون كل منها جميلة ، فإذا ألقت عقداً لم يكن العقد جميلا . ونسعى هذا جمال الانسجام . وقد عبر عن ذلك الأقدمون بقولهم « ولكل كلمة مع صاحبها مقام » . بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها ، ولكن الموضع يقتضى ذلك الذى هو أقلّ جمالا ، كالذى قلناه من قبل فى قوله تعالى « تلك إذا قسمة ضيرى » ، فكلمة جائرة أو ظالمة أجمل من ضيرى ، ولكن ضيرى فى موضعها فى الآية أجمل من جائرة أو ظالمة ، لبناء سورة النجم كلها على الألف ، وقبلها قوله تعالى « ألكم الذكر وله الأنثى ، تلك إذا قسمة ضيرى » .

والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها ويختار من الألفاظ للجميل ما يحسن فى ذوقه . فلو سمعت قول أبى الطيب :

فلا يبرم الأمر الذى هو حائل ولا يحمل الأمر الذى هو مبرم
نفر ذوقك من كلتى حائل ويحمل . وكان يكون أحسن لو قال :

فلا يبرم الأمر الذى هو ناقض ولا ينقض الأمر الذى هو مبرم
فإنها إذ ذاك لا يكون قلقا ولا نافرا . وإذا سمعت قول دعبل :

شقيقك فاشكر فى الخوائج إنه يصونك عن مكروها وهو يخاف
فإن الشطر الأول نائب قلق ، والشطر الثانى جيد مسبوك .

ومن الانسجام أيضاً الذى أدركه البلقاء التوافق بين الجمل ومعانيها . فإذا كان المقام مقام قوة وبطش وكانت المعانى شديدة ناسب أن تكون الألفاظ قوية كأنها الحجارة . وإذا كان المعنى رقيقاً ودعياً وجب أن تختار له الجمل الرقيقة الوديمة وهكذا .

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل أى من حيث جملة وتراكيبه .
لحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب . وقد يظن
الكثيرون أن عنصر الأسلوب فى الأدب لا يعنى به إلا المتخصصون . وهذا خطأ
كبير ، فلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصاً للأدب أو غير متخصص ، ولكل
أديب مشهور أسلوبه . ولا بد أن كلاً منا فى وقت ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية
دون أن يذكر معها اسم مؤلفها . فقال لنفسه لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة
أو قائل هذه القصيدة فلاناً . وفى مثل هذه الحالة لا تكون فكرة القطعة هى التى
عرفتنا قائلها ، وإنما عرفتنا به الطريقة التى عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة ،
فإن للقطعة ميزة خاصة كثيرة الصوت نعرف صاحبها بها جيداً . ومهما تكن الفكرة
عادية مألوفة فنحن واثقون من أنه لا يمكن أحداً آخر أن يصنعها فى مثل هذه
الطريقة . فاختيار الكلمات ، وانسجام العبارات وترتيب الجمل ، وما لها من
موسيقى خاصة . كل هذا يختص بذاتية الكاتب . وقد لا يكون فى الشيء الذى
يقال كثير مما يميزه ويحطه فريداً ، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه برغم ذلك .
وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب فى أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية
أو كما قال بمن فى عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » . وحين قال بعضهم
إن الأسلوب لباس الفكرة ، قد يميز تماماً عن أن يدرك طبيعته الأساسية لأنه فهم
الأسلوب على أنه شيء خارج عن الإنسان يمكنه أن يرتديه أو يخلعه . والأسلوب
ليس ثوب الكاتب ، بل هو جلده . ومن أجل ذلك استطاع بعض المهرة أن
يؤلفوا قطعاً شعرية أو نثرية يقلدون فيها الأدياء والكتّاب ، ويقفون فيها على
خصائصهم ، فتكون القطعة كأنها حقاً صادرة منه . وقد اتقن بعضهم هذا
الباب فقصروا نماذج منها فى الجرائد الهزلية . وهناك بالطبع كتّاب قد صاغوا
أقوالهم فى قالب أسلوب رجال أقوى منهم وجسوا أنفسهم على أن يقلدوهم فى
ميزاتهم ، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلد والمقلد ولا يزال

أسلوبهم بنضح بشخصيتهم ، بل إن أقوى الرجال وأشدهم ابتكاراً قد يتأثر تأثراً عميقاً بغيره ويحمل أسلوبه . وإذا كان الإخلاص هو المبدأ الأساسى للأدب الحق وجب أن يكون كل كاتب معروفاً بأسلوبه الخاص وطريقته الشخصية بطريقته الخاصة . والفكرة التى هى من ذاته لن تسمح لنفسها بأن تتشكل فى قالب أسلوب لرجل آخر ، وحتى لو قلد الكاتب العظيم غيره فإنه نظراً لمزاجه الخاص لا بد أن يدخل نفسه فيما قلد فيه . وكل روح حسب ما قيل تبنى منزلها الخاص . وميزة الأديب الصبرى استخدامه الخاص للغة ، فبينما الكثيرون يستعملون اللغة كما يجدونها إذا بالرجل النابغة يخضعها لأغراضه ، ويصوغها تبعاً لميزاته ، فتزاحم الآراء وتتباين الأفكار والمواقف والخيالات والتأملات تبحث عن قالب يناسبها تصب فيه .

ولدراسة الأسلوب طريقان أولاهما من ناحية شخصية الأديب ، والثانية من الناحية التاريخية كيف تطور الأسلوب من شئ إلى شئ . وهناك طريقة ثالثة فى دراسته هى طريقة دراسة الصنعة ، أو الطريقة البلاغية . وليست أهمية هذه الطريقة مقصورة على المتخصص دون القارئ العادى . وقد وضع لنا الخبيريون قواعد للعناصر التى يجب توافرها لتكوين أسلوب جيد فهناك العناصر الفكرية ، وهى الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات . والوضوح الذى ينتج عن الوضع الصحيح لها والانسجام بين الشئ الذى يقال فيه والكيفية التى يعبر بها عنه وهكذا . وهناك العناصر العاطفية ، وهى القوة والجددة والإيجاز ، وليس يعبر الكاتب عن فكره فقط ، بل عن عاطفته أيضاً مثيراً فى نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لمواقفه وانفعالاته . وهناك العناصر الجمالية من موسيقى وروعة وسحر تجعل الأسلوب لذيذاً فى حد ذاته بصرف النظر عن الفكرة ، وكل هذه

المسائل من اختصاص البلاغى ، ولكن البلاغى يدرس الأسلوب كمجرد أسلوب فيحلل عناصره ويدرّس مزاياه وعيوبه دون أن يهتم بعلاقته بالشخصية التى وراءه . أما دارسو الأدب فلا يفعلون ذلك ، بل يعنون بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أى إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته .

وقد سبق أن تكلمنا عن الأسلوب من حيث هو عنصر من عناصر الأدب الأربعة ، فارجع إليه .

الرواية Novel

هناك أشياء مختلفة يحسن أن نميز بينها ، فهناك القصة والرواية والمسرحية
Drame فلنصطلح على أن نسمي القصة ما كانت قصيرة ، والرواية ما كانت
طويلة ، والمسرحية ما كانت رواية تمثيلية . فمن الناحية التاريخية كانت المسرحية
تسبق الرواية لأنها نشأت قبلها ، ولكننا هنا سنعكس الترتيب والزمن . فندرس
الرواية أولاً ، وواضح أن المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة .

والرواية مديونة بوجودها لاهتمام الرجال والنساء في كل مكان وزمان بالرجال
والنساء ، وبالعواطف الإنسانية وبالسلوك الإنساني ، وقد كان هذا الاهتمام من
أكبر الدوافع للأدب ، والمسرحية ليست أدياً خالصاً ، بل هي فن مركب يتكون
من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي ، وبهذا تختلف عن الرواية
لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى .

والمسرحية تعتمد أيضاً على الملابس والناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة
على العرض التمثيلي ، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية في الحركة
وانساعاً وسرورة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية ، وهذا أحد الأسباب التي أدت
إلى أن تحمل الرواية محل المسرحية ، وكذلك نجد اختلافاً أساسياً بين الرواية
والمسرحية ، وهو أن المسرحية أشد صبور الفن الأدبي إجهاداً ، والرواية الثرية
أسهلها ، فالمسرحية تستلزم تدريباً طويلاً على الصنم ومعرفة كاملة بالمسرح . بينما
يستطيع أي إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والخبر والورق وقدر من
الفراغ والصبر ، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبياً وضع قوانين للمسرحية ،
ولكن يصعب ذلك في الرواية .

ومع ذلك يمكن وضع بعض القوانين للرواية . فالرواية أكثر مرونة وحرية ،
ولذلك الآن موجزاً للعناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية . وهي تميدنا أيضاً
في الحكم على المسرحية .

الرواية أولاً تتناول حوادث وأعمالاً ، وهي ما نسميه بالتصميم ٥١٥ . وثانياً :
هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها . وثالثاً : مخاطب هؤلاء الناس .
والناس الذين في الرواية يسمون الأشخاص ، وحديثهم يسمى الحوار ، والحوار
عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص ، وهذه الحوارات تحدث والأشخاص
يعملون ويتحاورون في زمان ما ، ومكان ما ، وهذا يكون عنصر الزمان
والمكان . ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص ، وهذا هو عنصر الأسلوب ، ويبقى
بعد ذلك عنصر أخير ؛ سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه ، وهو عرض الكاتب
أياً ما في الحياة ومشاكلها .

فالتصميم والأشخاص والحوار ، وزمن الحوادث ومكانها والأسلوب والفلسفة
المسرحية ، أو الضمنية عن الحياة ، هذه كلها هي العناصر الرئيسية للرواية النثرية
جيدة أم رديئة ، وسنعمل عنصر الأسلوب لأنه عام في كل أنواع الأدب ، وقد
شرحناه من قبل .

التصميم :

وكل أديب يستطيع أن يجد موضوعاً للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع
عنه من أحداث لأى ناحية من نواحي الحياة ، والروائي الكبير من كانت
تصميته لها قيمة ذاتية في نفسها ، ومعنى إنساني صادق ، ولا يتناول الشؤون
التافهة التي تقع فوق السطح بل يتناول المواطن والمصراعات والمشاكل التي
مهما اختلفت صورها فهي تنتمي إلى الماهية الإنسانية ، فالرواية العظيمة هي
التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية ، والرواية

قد تكون كذلك ، وهي مستمدة من أبسط قصة ومن أوضع الناس ، كما تكون كذلك في الحركات العظيمة في التاريخ والبطولة . وليس معنى هذا أن الرواية يجب أن تقتصر على أنواع المآسى في الحياة ، بل إن هزل الحياة له أهمية عظيمة كالمآسى ، وإنما نعني أن الرواية لا تكون عظيمة حقاً إلا حين تضرب بدورها إلى مدى واسع عميق في الأشياء التي تتعلق بنا أشد تعلق وأدونه في صراعات إنسانية . ومن مهمات الرواية أن تقدم للإنسان اللذة في ساعات الفراغ ، وتقدم شعوراً بالخلاص من قيود الشؤون العملية ، وأية رواية تؤدي المهمة في هذا السبيل تكون قد أدت واجبها بشرط أن تكون هذه اللذة مريحة وقوية وسليمة ، وتكون مهارة الروائي في تصوير الأشخاص وفكاهتهم أو أية صفة أخرى تكفي في رفعها إلى درجة عالية في الأدب الروائي ولو كانت ناقصة من النواحي الأخرى .

أهمية الشخصيات :

ونرجع إلى المبدأ الأصلي في كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن يكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصدق ، أعني أن يكتب الروائي روايته في فهم ودقة ، في موضوع يعرفه تمام المعرفة .

وقد فسر هذا المبدأ بأن الروائي يجب أن يقصر نفسه على ميدان علاقته الشخصية ولا يتجاوزها ، ولذلك انتقدت بعض الكاتبات الروائيات بأنهن يحاولن أن يكتبن مثل ما يكتب الرجال ومن وجهة نظرهم بذل أن يكتبن من وجهة نظرهن ؛ ولهذا مدحت الكاتبة الروائية جان أوستن لأنها كانت تقصر كتابتها على ما كانت تعرفه شخصياً ، وكانت تصف الرجال من وجهة نظر النساء ، ومحاورتها تدور بين النساء وحدهن أو بين النساء والرجال وقل أن يكون ذلك بين الرجال وحدهم .

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقلون ، والخروج من هذا المبدأ غلطة يقع فيها الكتاب الناشئون فيكتبون في موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة ، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه أو عن الصيد وهم لم يصيدوا أو عن المصايف وهم لم يصفوها . وعند بعض الأفراد ملكة تجعلهم يتخيلون في حجة وصدق ما لم يروا ، وهذه ميزة انصف بها شكسبير ، فقد كان يستطيع أن يصف في دقة طبابخ الملك في القصر وشاعره وهو لم يره قط .

وهنا نسال عند كل رواية نقرأها هذين السؤالين : هل هي رواية جديدة وشائقة ، ثم هل هي تحكى بطريقة جيدة فنية ؟ ومعنى هذا أننا نتطلب من الرواية أن تكون جيدة من نوعها وبكيفية الخاصة وأن تكون محبوبة حبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تهافتات ، وأن أجزائها تتلاءم وتتوازن وتتناسق وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تكلف ، وأن تملأ الحوادث قيمة بحسب أهميتها ، وأن يكون الروائي ماهراً في القص ، وهي موهبة أندر مما نظن ، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصون القصص على الموائد والمجالس ، فإننا قل أن نجد بين المتحدثين ماهراً في القصص ، وهي موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث ، فقد يكون الروائي متقناً ثقافة محدودة ، ومع ذلك يكون في استطاعته أن يقص القصة بطريقة طبيعية سهلة مشوقة ، وهناك من هم أعظم ثقافة ، ولكنهم فقدوا هذه الملكة فكان قصصهم ثقيلاً قابضاً للصدر . وعلى العموم فأداء الرواية غير الملائم يضعف كثيراً من الرواية ومن المسرحية .

التصميم المنطقي والتصميم المحكم :

يمكننا أن نميز بين نوعين من الرواية ، فبعض الروايات لها تصميم منطقي ، والأخرى محكم . ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية ، أو بعلاقة ضعيفة . فالرواية إذاً لا تعتمد

على سير الوقائع ، بل تعتمد على شخصية البطل الذى يكون المركز الرئيسى للرواية فيجمع كل العناصر المتفرقة فى شخصه ، وتكون الرواية فى الواقع تاريخاً لحظرات متنوعة تحدث لفرد فى مجرى حياته أكثر منها تصميماً للوقائع المنتظمة المترابطة التى تقرّبنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية . فقد تكون كل مرحلة منها مترابطة ، ولكن ليس بين هذه المراحل مما ترابط وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الممّذاني ، ومقامات الحريرى ، وفى هذا النوع ليس بضرورى أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئياً ، بل يكفي أن يكون فى ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذى ستتخذ ، ثم يدعها تتدرج وحدها فى خلال سيرها .

أما فى روايات التصميم المحكم فلا تنفصل الوقائع بعضها عن بعض بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة . وفى هذه الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء فى كتابة الرواية ، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأمله وأن ينظم الأشخاص والحوادث حتى تكون فى أما كتبها الصحيحة ، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التى ستتلاقى فى الخاتمة .

ولكن هذا التمييز بين نوعى التصميم ليس تمييزاً دقيقاً تماماً ، فقد يكون فى روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة ، وقد يقرب النوعان تماماً فى بعض الروايات . ويجب ألا نعتقد أن الرواية المحكمة أسمى فناً من الرواية المفككة ، بل قد تكون الرواية العظيمة حقاً من النوع المفكك . والرواية التى يكون تصميمها محكماً معرضة لنوعين من الضعف . فقد تكون أحكمت بطريقة آلية تسبب عدم الارتياح لما نجد من الصنعة المصطنعة ، وقد ينقصها الإقناع فى التفاصيل ، وذلك بأن يسمّى الكاتب استخدام عامل المصادفة . فقد نرى فى بعض الروايات أن جميع أنواع الأشياء غير المتوقعة تحدث مفاجأة ، ويوجد الرجال والنساء المطلوبون فى المكان المطلوب من غير سبب يدعو إلى وجودهم فى ذلك الوقت . وقد يدافع بعضهم عن استخدام عامل المصادفة فى الرواية بأن المصادفات

كثيراً ما تحدث في الحياة الواقعة ، ولكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية ، فمضى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون في غربة الحقيقة . وعلى العموم يجب في تصميم الرواية أن يسير سيراً طبيعياً ويكون خالياً من الصنعة والتكلف .

التصميم المبسط والتصميم المركب :

تصميم الرواية إما أن يكون تصميمًا بسيطاً أو مركباً أو أن يكون متكوناً من قصة واحدة فقط ، أو قصتين فأكثر . وقانون الوحدة يقتضي في التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة ويفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلًا صحيحاً .

وأخيراً يجب أن تكون أجزاء الرواية ، أو الروايات متوازنة لا يطفى جزء منها على الآخر .

وهناك ناحية أخرى في دراسة التصميم ، وهي أن الروائي له الاختيار بين ثلاث طرق ، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية وهي أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الرسائل . ففي الطريقة الأولى يكون للؤلف مؤرخاً يقص عن الخارج . وفي الثانية يكتب في لهجة المتكلم متخذاً لسان أحد أشخاص الرواية ، وفي العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلة . وفي الطريقة الثالثة تعرض الوقائع بواسطة الرسائل كما في قصة آلام فرتر لجوته ، أو بواسطة الوثائق المتعددة واليوميات ، وأحياناً تتعاون الطرق الثلاثة . ولكل طريقة مزاياها ، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السير وسعة المجال ، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة ، ولكنهما تتمتعان أحياناً بميزة أدق وأحب . والأفضل أن تتجنبنا إلا إذا نجحتنا نجاحاً يعوض متاعبهما . ففي الطريقة الشخصية قد يخفق الروائي في أن يعرض كل مادته في دائرة معرفة المتكلم وقوته ، وقد يخطئ النغمة الشخصية

وطريقة الرسائل معرضة حتى في يد الفنان الماهر إلى أن تكون جافة غير مقنعة ،
وفي دراستنا للرواية من أحد هذين النوعين يجب أن نسأل دائماً لماذا اختار
المؤلف هذه الطريقة ، وإلى أى حد نجح في عمله ؟

الفصل الخامس أو تصوير الأشخاص :

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص ؛ فنسأل هل نجح الروائي في جعل
رجاله ونسائه حقيقيين ، وهل هم يتمتعون بحياة حقة ؟ والروائي الماهر من تغلبت
أشخاصها واستولت عليه . وجعل القارئ والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم
ويحبونهم أو يكرهونهم ، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم . وأول شيء
تطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونسأؤه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات
حية ، وأن يبقوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانبا وننسى تفاصيلها .

وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون
شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس . فهي قوة خفية ، وقد قال بعضهم « إنني
لا أضبط أشخاصى بل هم الذين يضبطوننى ويأخذوننى حيث يريدوننى » . فالروائي
وهبهم حرية الاختيار والاستقلال ، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا
وعملوا بشعورهم الخاص ، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة ، ويفرق بين
الكتاب ذى العبقرية الخالقة وبين المقدرة المجردة . فالأخيرة تصنع نتيجتها دائماً
في دائرة المجهود الاختياري الواعي . أما الأولى فتتيح لصاحبها منحاً من غير أن
يعرف من أين أتت .

ونلاحظ أن نجاح الروائي في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على
الوصف الفوتوغرافي . فأداء الممثل وتفسيره لدوره يربنا هيئة الشخصية التي يمثلها

وأثوابها ومظاهرها وحركاتها ، ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه الأشياء من عمل الخيال وحده ، ولذلك يكون جزءاً هاماً من عمل الروائي أن يساعد في الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم .

الطريقة التمثيلية والطريقة التمثيلية في الشخصيات :

نجد أن الرواية تسمح باتخاذ نوعين متعارضين من التشخيص : الطريقة المباشرة ، أو التحليلية ، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية . ففي الأولى يصور الروائي أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم وكثيراً ما يصدر أحكامه عليهم . أما في الطريقة الثانية فيقف على الحياد ويسمح لأشخاصه أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة ، ويجعلهم يعبرون عن نفوسهم بما يرضونه في أقوال الأشخاص الآخرين من تعليقات عليهم وأحكام وطبيعة الرواية تسمح باستخدام هاتين الطريقتين ولكن ليس دائماً ، ففي الرواية التي اتبعت فيها الطريقة الشخصية ، أو طريقة الرسائل يكون عرض الشخصيات مقصوراً على الطريقة التمثيلية ، ولكن يمكننا أن نقول على وجه العموم إن مجرد تكرار الرواية من القصة والحوار يتضمن جمعاً بين الطريقة التحليلية والتمثيلية . ومن الدراسة للذيذة دراسة صنعة روائي معين كيف يستخدم هاتين الطريقتين وكيف يعادل بينهما ، وفي العادة نجد كل روائي تغلب عليه طريقة خاصة . وأكثر الروائيين السيکولوجيين يستخدمون طريقة التحليل المباشر . والتفقد الحديث يشجع الطريقة التمثيلية ، لأن ذلك مبدؤ صحيحاً ، هو أن الشخصية يجب أن تكشف نفسها أكثر مما نحلل من الخارج ، وإذا استخدم الروائي طريقة التحليل استخداماً دائماً وفي كل المواقف فإن ذلك يرجع إلى نقص عنده في المعنى والقوة الروائيين ، ولكن ليس من اللازم المبالغة في تفضيل الطريقة التمثيلية دائماً ، والرواية بطبيعتها تسمح للروائي أن يكون بناؤه للشخصية وتحليله لها سائر جنباً

إلى جنب ، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويراً متدرجاً متمهلاً فيبدأ برسم صورة رئيسية ويصور ما فيها من احتمالات ، ثم يتتبع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون في حياته .

وأخيراً يجب أن نلاحظ أنه في تقديرنا العام لتصوير أى روائى لشخصياته يجب ألا نهمل تقدير سعة مجاله أو ضيقه ، فكلاً كان مجاله أوسع ، كان تقديرنا له أعظم ، وكل روائى يكثر من كتابة الروايات ويتناول مدى واسعاً ، لا بد أن يكون له موضع قوة . وموضع ضعف ، وكلاهما يلقي ضوءاً كثيراً على الصفات الأساسية لميqrته وفنه . وطريقة ذلك أن نحلل تحليلاً دقيقاً الطبقات المختلفة للأشخاص الذين يكونون شخصيات الروايات ، وبذلك نكتشف عيوبها ونعرف ميزتها .

الفتنبص والخبرة بالحياة :

إن ما قلناه من قبل من وجوه الإخلاص والخبرة الشخصية في تصميم الرواية يقال أيضاً في شخصيتها ، فالروائى يكتب أحسن ما يكتب إذا كان لديه معرفة تامة بموضوعه وخبرة صادقة بالدنيا . وإهمال هذا المبدأ قد سبب إخفاقات كثيرة حتى عند أعظم الروائيين . فلا بد من حصول الروائى على معلومات خاصة عميقة عن عادات ما يكتب عنهم وأحاديثهم ومعرفة واسعة بالطبيعة الإنسانية عامة ، وعمق النظر إلى دوافعهم وعواطفهم .

وهناك علاقة بين التصميم والأشخاص . ففي الحديث العادى نميز بين نوعين من الروايات . فروايات تكون الأهمية فيها للأشخاص . بينما الوقائع ليست إلا إشارات إليها ، وروايات تكون الأهمية المعطى فيها للوقائع . بينما الأشخاص

لا يستخدمون إلا لإحداثها ، وهذا التمييز ليس محدوداً على إطلاقه ، ولكنه مفيد في بيان قيمة كل من الشخصية والواقعة . والتشخيص على العموم أكبر قيمة في الروايات من التصميم ، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث . وقد تعارض مطالب التصميم ومطالب التشخيص ، فإذا ما بذلت العناية للتصميم أرغمت الأشخاص على أن تكون في خدمته ، وإذا ما بذلت العناية للتشخيص فإن الشخصية كثيراً ما تعوق التصميم . وما قدمناه يقرذه إلى مبدأ عام جداً ، وهو أن الطريقة الصحيحة لعلاقة التشخيص بالتصميم أن تكون أسباب الحوادث صادرة عن الصفات الشخصية للأشخاص أنفسهم ، أما الطريقة الخاطئة فهي أن نعني بكل واحد وحده من غير أن نجعل كلا منهما يعتمد اعتماداً منطقياً على الآخر .

والروائي يجب أن يعنى بالدوافع ، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث المنفردة ، وأن يفتح الروائي بين أشخاص روايته يتصرفون تصرفاً طبيعياً ملائماً للوقائع الناتجة ، وأنهم يتخذون اتجاهها معيئاً في التصرف مناسباً لشخصياتهم .

الحوار :

والحوار إذا أدى في الرواية أداء جيداً كان من أمتع عناصر الرواية ، فهو الجزء الذي يقرب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس ، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة . وهو على قدر عظيم من الأهمية ، وله قيمة عظيمة أيضاً في عرض الانفعالات والدوافع والمواقف ، والحوار في يد الروائي الذي يميل إلى الطريقة التمثيلية يعمل محل التحليل والتعليق ، ويجب توافر شروط في الحوار ، فأولاً يجب أن يكون عنصراً منتظماً في الرواية يخدم سير الحوادث ، وتصوير الأشخاص

وعلاقتهم مع الحوادث . أما الحوار الدخيل فهما يكن بارعاً أو ممتعاً ، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل القريب . وثانياً يجب أن يكون طبيعياً ملائماً للرواية ومتصلاً انصلاً وثيقاً بشخصية المتكلمين . وملائماً للموقف الذى يعرض فيه ، وأخيراً أن يكون سهلاً وحيوياً وممتعاً ، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة . وهناك خطر يتعرض له الروائى ، وهو أن يكثر من التكرار والثثرة والألفاظ الحادة ، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائى الحوار فى روايته المقروءة كالحوار فى المسرحية .

الفكاهة فى الرواية :

ويجب أن يكون الروائى قويا فى فكاهته وعاطفيته ومأساته . فالفكاهة هى ما يستثير الضحك ، والعاطفية ما تستثير العاطفة الرقيقة ، والمأساة ما تستثير الانفعال الحاد الحزين . وهناك روايتون ضعيفو الفكاهة قويو العاطفية ، وآخرون بالعكس وغيرهم يتقن الانفعالات القاسية ، وقل منهم من يجيد الحالات المختلفة ويستثيرنا إلى الحزن أو العطف أو الرعب . وهذه الملمكة وإن بدت بسيطة عند النظرة الأولى فإنها فى الحقيقة مسألة صعبة ، فيجب أن يتساءل القارئ هل أحسن الروائى فى استخدام هذه العناصر فى روايته أم أساء .

والفكاهة من أعظم مواهب العبقرية ، ومن أشد العوامل التى تحفظ عمل الروائى سليماً صحيحاً ممتعاً . وقد يساء استخدامها حين تستخدم فى التمشير والعيب والفضيحة أو حين تستخدم للسخرية بدل استخدامها للعطف .

والفكاهة من أعظم العوامل النافعة للفعالة فى تهذيب الطابع ، وهى تعتمد على روح الروائى وأدائه . فهو إذا كان ماهراً أصحك على أشياء غير تافهة ولا قاسية ، ويجب ألا يبالغ ويجعل القارئ أو الناظر يستلحق على قفاه بل يكون ذلك بقدر .

ومسألة ثانية وهى العواطف الألبية فنحن نستمتع بهذه العواطف الألبية فى عالم الفن ، مع أننا لا نستمتع بها فى عالم الواقع . وقد اختلفوا فى تعليل ذلك من عهد أرسطو ، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها . ومع الأسف قد يساء استخدامها ، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائعة ضعيفة متخنة ، فكذلك العواطف الحزينة قد تستثار إلى درجة شنيعة دون سبب منطقى كاف .

وليس من الممكن وضع مبادئ عامة للذوق فى هذه المسائل . فقد تنتقل العواطف بخطوات قليلة من عواطف صحيحة إلى عواطف مريضة . وكذلك من الصعب وضع حد بين الرعب المشروع وغير المشروع ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن نلاحظ تأثير الرواية فىنا . فإذا تلاشى هذا التأثير بعد الفراغ من قراءتها أو النظر إليها فوجدنا أننا كنا مخدوعين إذ استثارت منا عواطف قوية دون سبب قوى كافٍ ، دل هذا على فشل الروائى . ولذلك فنبت هذه العواطف بعد قليل . أما إذا استمرت زمناً طويلاً بعد قراءة الرواية ، دل ذلك على مهارة الروائى .

العنصر الاجتماعى :

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعى والمادى ، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية ، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد ، وطرق المعيشة التى تدخل فيها .

وبعض الروائيين فى الرواية الحديثة يصورون تصويراً كاملاً الحياة كاملة فى عصر من العصور لا برواية واحدة ، ولكن بمجموع روايات فيمثلون مثلاً حضارة أمة من الأمم فى عصر من العصور فى كل مرافقها ومظاهرها ، ولكنهم قليلون ، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد ، أو جانبين كروايات البحر ، وروايات الحياة الحربية ، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى ، وروايات الحياة الصناعية أو التجارية أو الفنية أو العملية ، ونحو ذلك .

وَحُصِّصَتْ بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما .

ووجدت روايات تاريخية ترمى إلى الجمع بين النعمة التمثيلية ، وبين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم في عصر من العصور . كتصوير النهضة الإيطالية . ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة . بل تعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة ، والصراع الروحي .

ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة . ومهمة الروايات التاريخية تنحصر في تصويرها الحيوي للحياة في عصر ما ، وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية . ومهمة الروائي هنا أن يستخدم الخيال الخلاق في الحقائق الجافة التي يرويها المؤرخ العلمي . وهذه ملكة عند بعض القصاص تمكنهم من إيضاح عصر ما منظوراً دون استخدام معلومات جافة ، وتجعل القارئ العادي عالماً بهذا العصر .

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما :

الأولى : أن الرواية التاريخية يجب أن تكون صادقة في حكاية الحوادث الواقعية التي جرت في أيامها ، ويجب أن تصور تصويراً أميناً عادات العصر ومزاجه . فلا تجعل مثلاً هارون الرشيد يجلس في مجلس مضاء بالكهرباء ، أو أن يتحدث مع جعفر البرمكي بالتليفون ، وكذلك وقع للمؤلف الروائي الإنجليزي سيروولترسكت . إذ جعل في إحدى رواياته شكسبير يؤلف روايته « حلم في منتصف ليلة صيف » في زمن لم يكن شكسبير فيه يزيد عن سن الحادية عشرة .

والأمر الثاني أن معنى أهمية الصدق في الرواية التاريخية أن يتحمل الروائي مسئوليات المؤرخ العلمي . ويجب في وقت واحد أن يرضى مطالب التاريخ ومطالب الفن .

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائي الطليمة استخداماً صحيحاً كأنه

رسم المناظر الطبيعية ، لكن يجب أن نتذكر أن الروائي مثل الشاعر إذا عرض
لمناظر طبيعية كلها بخياله ، وربطها ربطاً محكماً بقصته . إما بوسيلة التعارض
أو بوسيلة التعاطف .

فوسيلة التعارض هي أن يجعل موت البطل العظيم مثلاً في يوم محو باسم .
كأن الطبيعة لا تعني به ، ولا تحزن لموته ، كالتى قالت :

فيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

ووسيلة التعاطف أن يجعل موته في يوم غاتم عابس كأن الطبيعة قد
حزنت لموته . وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالاً هو جعل الطبيعة منسجمة مع
الحوادث ، أو مع الحالة النفسية للأشخاص .

أما التعارض فيستخدم على معنى السخرية ، وعدم مبالاة الطبيعة بأفراح
الإنسان وأحزانه ، كقوله :

والشمس كاسفة ليست بظالمة تبكي عليك نجوم الليل والقمر

وكما نجد كثيراً في أشعار ذى الرمة إذ يمثل لنا إذا صدت حبيبته عنه كأن
كل شيء حوله في الوجود بالك حزين ، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية
من وسيلة التعارض .

النقد الروائي للحياة :

إن الرواية أول ما تهتم ، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم ، والأفكار
والمواقف والانفعالات والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم ،
وصراخهم ونجاحهم وفشلهم . وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب
واحد ، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه
في الحياة ، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات . فإن التحليل الدقيق يدلنا

على ما للروائي من نظرات إلى الحياة مهما كانت نظراته تافهة ، كما تدلنا على فلسفته في الحياة . والفرق بين روائي وروائي ، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة تافهة . والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة ، وخبرة بها وتناولهم للحقائق ، ومشاكل التجربة الشخصية ، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم . وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد ، فما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله ، سواء كان شاعراً بذلك أو غير شاعر ، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية ، وتناوله لشخصياته .

ويستطيع الروائي أن يعرف نقده للحياة وفلسفته فيها بطريقةتين : — الأولى أن يعمل عمل المؤلف المسرحي فيفسر الحياة بعرضها فقط ، والطريقة الثانية أن يشرح فلسفته مباشرة بذكر الوقائع ومناقشة الأشخاص . فيتكلم عن المسائل الخلقية التي تعرض لأشخاص .

والناقد يختبر القصة من ناحيتين ، من ناحية صدقها ومن ناحية أخلاقيتها ، فصدق الرواية ليس هو الصدق الذي تتطلبه الأخلاق . وقد أدرك الفرق في ذلك أرسطو ، فبين أن أعمال الخيال العظيمة فيها شيء اسمه الصدق الشعري ، كنبذة ساخرة رويت ، وقد قال بعضهم إن كل شيء في الرواية صادق إلا الأسماء والتواريخ ، وكل شيء في الدنيا كاذب إلا الأسماء والتواريخ .

ولكن هذه العبارة مهما كانت مبالغة فإنها توضح نوع الصدق الذي تقوم عليه الرواية .

وفي الرواية نوع من الواقعية ونوع من المثالية ، قال (جوته) «إن عمل الفنان يكون واقعياً فيما هو فعله نفعي ، ومثالياً فيما لا يكون واقعياً أبداً » وعلى الرغم مما بين الروائيين والنقاد من التخاصم حول الواقعية والمثالية فسوف نرى أن كليهما إذا فهمت فهماً صحيحاً كان لها ما يبررها ، فإن الواقعية تنشأ من استمتاعنا برؤية القريب والمألوف ، ومنشأ المثالية هو استمتاعنا بالبعيد غير المألوف ، ولكليهما

ظروف خاصة ، فالواقعية يجب أن تمزج بالعنصر المثالي ، والمثالية يجب أن تنفذ من الشذوذ بمزجها بالواقعية .

والعنصر الأخلاقي في الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق فإن الروائيين العظام في العالم كانوا أخلاقيين واهتموا كثيراً بالمعاني الخلقية ، ولكن يجب على الروائي ألا يتقنّب واعظاً ، وإذاً فيجب أن نبث عن عنصر الأخلاق لا في الدروس المباشرة بل في النقد العام للحياة وثنايا عرض الشخصيات والأعمال وشرحها . وغريزة حفظ النوع ترفض الفن الذي لا يفيد في تغذيتها الثقافية وقوتها الخلقية ، فشكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقياً ، وجهاد الجنس الإنساني في انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة في سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها . ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية النثرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق ، فالفن يصدر من الحياة ويفدى الحياة ، وإذاً فلا يمكن أن يهمل مسؤولياته تجاه الحياة . ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلاً عن الأخلاق .

الرواية التمثيلية (المراما) :

وبما أن الرواية والدراما تتكونان من نفس العناصر فإن مقداراً كبيراً مما يقال عن الرواية ينطبق على الدراما . وعلى ذلك فالبادئ العامة التي وضعناها لدراسة التصميم والتشخيص والحاوردة والبيئة المكانية والزمانية وتفسير الحياة في الرواية تصلح أيضاً في معقدها بالنسبة لنفس العناصر في القصة التمثيلية . وإذن ففي دراستنا للدراما سنجد أننا قد قلنا بكثير من هذه الدراما سابقاً ، وقد أجبنا عن كثير من المسائل وخاصة مسائل التقدير . ولسكننا قلنا أيضاً بعد ذلك إنه برغم أن الروائي والمؤلف التمثيلي عناصر عملهما واحدة فإنهما يعملان تحت ظروف

مختلفة جداً ، ولهذا السبب يصلح أن مادتھما في طريقتين مختلفتين . ومن هنا نشأ الاختلاف العظيم بين الرواية والدراما في كل شيء يتصل بالصنعة ، وهذا الاختلاف هو نقطة بدايتنا في هذا الفصل . وسندرس المسائل الأخرى فيما بعد ، وهي وإن كانت متضمنة في تحليل الرواية كما هي في تحليل الدراما فقد أخرجنا دراستها حتى الآن لأنها تكون أفضل في الفهم في هذا المكان من دراستنا . ولكن اهتمامنا الآن سيكون ببعض العناصر الأولية من الدراما كنوع خاص من الفن الأدبي

من المهم في البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامي وقوانين الصفة الدرامية تنتجها وتفرضها المطالب التي تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها . الملحمة القديمة كانت تُنشأ للإنشاد ، والرواية الحديثة تكتب للقراءة ، وأما الدراما^(١) فنخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاورة . وإذن فبينما الملحمة والرواية قصتان وتخبران إذا بالدراما تقلد بالحركة والكلام . وظواهر تكوين الدراما يجب أن تُحدد وتُشرح بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التي يتطلبها هذا التقليد . وعلى ذلك نجد ميزة كبيرة للاسم القديم للدراما وهو القطعة المسرحية stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائماً وعلى تذكرنا بأن الفن الأدبي للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحي .

الدراما كفن مسرحية :

برغم أن كل قارئ للدراما والرواية يعرف معرفة نظرية الاختلافات

(١) المترجم : drama الدراما أو النص التيلي هي ما كُتبت للقراءة ولكن للتمثيل على المسرح بواسطة الممثلين فقط : والدراما كل قصة تمثيلية سواء أكانت مأساة أم مبهلة . والرواية novel هي القصة التي تكتب للقراءة لا للتمثيل .

الأساسية في الصنعة بين الفنانين ، فهو لا يعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير على تكوين كل منها ؛ ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحاً تاماً .

الرواية تحتوى في ذاتها على كل شيء لها ، أى أنها تحتوى في ذاتها الخاصة على كل شيء رآه الكاتب ضرورياً لإدراك عمله وتقديره . وأما الدراما ، فهي حين تصلنا في صورتها المطبوعة وحين نقرأها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية في ذاتها على كل شيء فيها ، فهي تتطلب في كل مكان فيها معاونة العناصر الخارجة عن ذاتها . وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهي على تلك الصورة . فما نقرأه لا يزيد كثيراً عن أن يكون تخطيطاً تقريبياً أراد أنه يُمَلَأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحي ، وعلى كونه أساساً أدبياً لهذا الغرض المسرحي حسب فيه حساب الأداء الكامل التخطيط . ولذلك ففي قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية تتعرض لمصاعب وأخطار معينة ، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضيع لنقص هذه الأشياء التي تخاطب الخيال مخاطبة مستمرة كالأوصاف والشروحات والتعليقات الشخصية التي تساعدنا في الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدر العوامل ونذكر المعنى الأخلاقي للحوادث . ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه فهم الرواية وإدراكها ، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التي تستمد منها كثيراً من حياتها ، والسير الكامل للأداء الفعلي . وبدل أن نعتمد على الممثل نعتمد على أنفسنا في الإدراك والتفسير ، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضراً إلى درجة أن كل منظر يصبح موهباً كأننا نراه يمثل أمامنا . ونحن في قراءتنا العادية للروايات المسرحية نفضل أشد إغفال هذه الأمور التي هي على ساطعتها عظيمة الأهمية . ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس درامات شكسبير التي نعتقد أنها أدب خالص ، وقل أن ننظر إليها في صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كُتبت لأجل الأداء على المسرح .

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا في دراستنا لأي دراما يجب أن نبذل كل جهدنا لكي نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة ، وبذلك نحصل قراءتنا الشخصية لها بديلاً صالحاً إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحي . والقصص المسرحية الحديثة تطبع وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستيعض به عن أداء الممثل والمخرج ، ففي درامات إبنسن Ibsen مثلاً نجد وصفاً تفصيلياً للبيئة التي يحدث فيها كل منظر ، ووصفاً لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم ، يقولون أن الطابعين الأوائل لدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيراً على فهم طبيعة الأداء المسرحي في أيامه أكثر مما نفهمه الآن .

اعتماد الدراما على ظروف المسرح :

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحي ولسكننا أيضاً يجب أن نفهم الظروف الخاصة التي تتغير في الأزمان المختلفة فتؤثر على طرق الكتاب التمثيلي وتعمل غالباً خاصاً لفنّه واتجاهها خاصاً له . ولنمثل لذلك بمثالين : المأساة الإغريقية ، والدراما الشكسبيرية .

المأساة الإغريقية :

من المستحيل أن نفهم الميزات التكوينية أو أن نقدر التأثير الجالّي للمأساة الإغريقية بدون معرفة حالة المسرح الأثيني . فالنظارة كان عددهم عظيماً يزيد على عشرين ألف نفس . وخشبة المسرح ضيقة والممثلون يلبسون ملابس ثقيلة تقليدية فيضمون نهالاً غليظة محشوة لها كمعوب عالية لكي يظهروا في هيئات البطولة ، ويضعون فوق وجوههم دائماً أقنعة مرسوما عليها ملامح أعظم وأعرض من ملامح الرجل العادي . وهذه الحقائق الثلاث إذا أخذت معاً شرحت المبادئ البارزة

المبتدعة للدرامة القديمة ، وبخاصة خلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للثقل أو الصفة الواقعية وكل هذا نجده في القصص التمثيلية الحديثة . فضيق خشبة المسرح حال دون مناظر الجماعات ودون كل منظر يقتضى الاتساع والبعد . وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة . ولما كان الإلقاء السريع والنبرات المنخفضة والنغمات المتبدلة أموراً تضيق في هذا المسرح العظيم في الهواء الطلق ، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعي . فكانت نوعاً ملائماً للإلقاء الكلام كمحفوظات . وهذا يشرح ما تتميز به المحاوراة الإغريقية من جمود وتحدٍ يختلفان عن هذه الحيل الماهرة في استعمال الكلمات والألفاظ في أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية . وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا في خطوات محددة بطيئة وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية بمجده . بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير سمات الوجه دليلاً على العواطف المتبدلة فظلت الملامح واحدة جامدة وأصبح الأشخاص أشخاصاً نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية . كل هذه الحقائق تكفي لتوضح لماذا كانت ظروف العرض في المسرح الإغريقي غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال ولعرض المارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثال هذه المناظر .

وهكذا نفهم كيف أن كثيراً من الميزات الغريبة للأساطير الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصة من العرض العام ، وذلك مثل بساطتها المتناهية والقالب البلاغي الذي لمحاوراتها وكون شخصياتها شخصيات نموذجية تقليدية ، وليست فردية مستقلة وخلوها من الحركة والسرعة . ولنذكر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القارئ الحديث للدراما الكلاسيكية من

وجود (الكورس Chorus)^(١) فيها .

وقد سبب وجودهم الدائم أمام الممثلين هذه النتيجة الخطيرة : وهي أنه لما كان من الغرض أن الدراما تؤدى من أولها إلى ختامها أمام الكورس ومجموعة من الشهود لا يتغيرون ولا ينتقلون من مكانهم ولا يغيبون ، كان من الواجب على المؤلف أن يجعل قصته تحدث كلها في مكان واحد ، وتحدث كلها في يوم واحد ، ومن هنا نشأت وحدات الزمن والمكان وكانت قواعد مقرونة للتكوين الدرامى .

الدراما الشكسبيرية :

كان المسرح الأليزابى مختلفاً تماماً عن مسرحنا الحديث . ولذلك فمن المستحيل تمثيل روايات شكسبير كما كتبها و بترتيب فصولها الأصلية على خشبة المسرح الحديث . ولذلك نجد المخرجين يحدثون تغييرات كثيرة فيها ، فيضمون مناظر بعضها إلى بعض ، ويلغون مناظر إتماماً تاماً ، وسبب ذلك أن المسرح فى عصر شكسبير لم يكن مسرحاً متحركاً ، أى مسرحاً تتغير فيه المناظر كـمسرحنا الحالى . بل كان خشبة بسيطة لا تتغير ولا يتبدل ما عليها ، ويدخل الممثلون ويخرجون وتتعاقد المناظر دون أن تتغير ، وتصور النظر المطلوب يترك لخيال النظارة ، فيتصورون فى الخشبة تارة قصرأ وتارة حجرة وتارة شارعاً وهكذا . دون أن يحتاج المخرج إلى عرض هذه المناظر حقيقة . وسبب ذلك أن كاتب المؤلف فى حرية واسعة من الإكثار من مناظره كما يشاء ، ما دام المخرج لن يعقب نفسه فى تصويرها . وسبب ذلك كثرة المناظر فى روايات شكسبير ، وتتابعها فى سرعة عظيمة ، إذ لم يكن الأمر يحتاج إلا إلى خروج الممثلين ودخول غيرهم ،

(١) الكورس جماعة من الفنانين والراقصين يمثلون المهدود لارواية التيلية ، ويغنون كل منظر ومرحلة بتعليقهم وشرحهم وتقديم بواسطة الغناء والرقص .

وبذلك يتغير المنظر بلا حاجة إلى تغييره فضلا . أما في المسرح الحديث الذي لا تتبع فيه هذه الطريقة ، والذي يصور كل منظر تصويراً فعلياً ، فإن إخراج هذا العدد العظيم من المناظر وبذلك السرعة أمر عسير بل هو أحياناً مستحيل . ولذلك يلجأ المخرجون المحدثون كما قلنا إلى ضم المناظر بعضها إلى بعض ، أو إلغاء بعضها .

وعلى هذا الضوء نفهم كثيراً من مميزات تكوين الدراما الشكسبيرية . فهي لا تهتم مطلقاً بالبيئة المكانية ، ولا تعنى بوحدة المكان . وهي تحتوي على كثير جداً من المناظر الثانوية التي تفكك التصميم وتسبب حيرة كبيرة للمخرجين المحدثين ، والتي قد لا ترضى الآن ذوقنا الذي تعود في الدرامات الحديثة على التركيز واختصار المناظر وحصر الانتباه في عدد قليل منها ، وغير هذا من الأمور . ومن الحقائق المسرحية التي أثرت في تكوين درامات شكسبير أيضاً أنه كان المسرح خالياً من الستار ، ولذلك كان إذا انتهى المنظر فلا بد أن يخرج كل أشخاصه لكي يدخل أشخاص المنظر الجديد ، إذ ليس من ستار يسدل عليهم ثم يرتفع فيرى النظارة الأشخاص الجدد ، فكان النظارة يشاهدون بأنفسهم خروج الممثلين . ولهذا نرى كل منظر في درامات شكسبير ينتهي بأن يخرج جميع الأشخاص . ولكن هذا ليس شيئاً هاماً . وأهم منه أن الستار الآن يؤدي نوعاً عظيماً المؤان فإنه يستطيع به أن يحتم منظره عند أى نقطة يرغبها بمجرد إسدال الستار . وهذا نافع في اللحظات الرائعة التي تبلغ فيها الدراما أقصى تأثيرها وقتها ثم يسدل الستار فيحتفظ ذلك بكل التأثير على النظارة . أما في درامات شكسبير فهذا مستحيل ، لذلك لا بد أن يطيل الكاتب بعد بلوغه القمة الحقيقية لمظمة الفن التشبيلي لكي يحتمل في إنهاء المنظر وإخراج الأشخاص من على الخشبة ،

وذلك يؤدي كثيراً إلى إضعاف التأثير القوي على النظارة ، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة في كثير مما لا حاجة إليه بعد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه .
من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر في عناصر تكوينها بطبيعة الإخراج المسرحي وضرورات الأداء التمثيلي .

التصميم في الدراما :

في وضع المؤلف التمثيلي لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه ، وليست تضايق زميله المؤلف الروائي ، فالروائي يتمتع بحرية تامة في طول عمله ، وبالتالي في كمية المادة التي يكون منها هذا العمل . وأما التمثيلي ففي كلتا النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية ، فالرواية ليست مرسومة لكي تُقرأ خلال جلسة واحدة ، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانياً كيف شاء وحين يجب ، ومطالعها قد تمتد إلى أيام أو أسابيع ، وليس من شرط ضروري ألا تكون الرواية شائعة بحيث تجعله على أن يعود إليها حين تسنح له الفرصة . وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لكي تسمع في جلسة واحدة ، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة ، وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أروع المناظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم ، لذلك كان القانون العملي الأول للعمل المسرحي قصره ، فالدرامي إذن مرغم على أن يعمل في حيز فسيحة محدودة جداً عن تلك التي يعمل فيها الروائي ، ولذلك يجب عليه أن يركز مواد ، ويأني كل شيء ليس له ضرورة لازمة لغرضه ، ويختار أهم الحوادث والمواقف ، ويتركز انتباهه عليها . وعلى هذا يمكن أن تقدر الفرق بين امتداد الرواية الثثرية وبين قصر الدراما ، ولذلك إذا أردنا تحويل رواية إلى دراما فالواجب اختصارها وتركيزها . حقاً إن المؤلف التمثيلي يعاونه على تحقيق

هذا القصد هذه الفنون الثانوية على المسرح ، فكثير مما يجب على الروائي أن يشرحه يمكن الدرامي أن يدعه لأداء الممثل ، بينما البيئة المسرحية تحرره من ضرورة الوصف اللفظي ، ولكن رغم ذلك لفشكلة وضع مادته وضعاً واضحاً ومؤثراً في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها هي مشكلة لا بد أن تجهد مهارته في حلها ، وعلى ذلك فأول انتباه نوجهه إلى تصميمه يكون إلى هذا الجانب منه . والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائي يحكي قصته في قصص مستمر متتابع يعالج علاجاً كاملاً كل مسألة تنشأ في طريق سيره وقت نشوئها ، فإن المؤلف الدرامي يستبقى للعالجة الكاملة عدداً من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة . ولكن القصص التمثيلية قد تختلف في هذه الناحية باختلاف ظروفها وأزماتها ، فالدراما الحديثة أشد ميلاً إلى هذا التركيز والاختصار والضم ، أما في درامات شكسبير كما شرحنا سابقاً فإن التصميم أكثر تفككاً وتراخياً .

التشخيص :

إذا كانت الاختلافات بين الدراما والرواية في التكوين كبيرة فإنها أكبر في تصوير الشخصيات .

التشخيص في الدراما :

يظن بعض الناس خطأً بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية في القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة . وهذا خطأ محض . وكل ما قلناه عن أهمية التشخيص في الرواية ينطبق على التشخيص في الدراما . قال المستر هنري أرتجونس : « إن القصة والحوادث في العمل المسرحي إذا لم تربطاً بالشخصية كانتا أشياء صلبانية وغير ثقافية . فإنها يجب أن تكون

ظهراً ثانياً من مظاهر الشخصية » وهذا قول صائب . فالتشخيص هو العنصر الأساسي حقاً والباقي حقاً في عظمة أى عمل درامى ، ويكفى أن ترجع إلى شكسبير لنجد مثلاً مقعماً . فليس من أحد يدعى أن مسرحياته مديفة بمكانها الخالدة فى الأدب إلى صفة تصميماتها . بل إن المنعة التى تحتفظ بحياتها هى منعة الرجال والنساء الذين فيها .

« وإن السبب فى أن درامة ما كبت مأساة عظيمة وإست مجرد مجموعة من مواقف الرعب والفظاعة هو أن لها ليس الجرائم التى يرتكبها ما كبت . بل هو شخصية ما كبت نفسه ، وإن السبب فى أن (تاجر البندقية) مبرلة عظيمة وإست مجرد مجموعة من السخافات الصبائية ، هو أن لها ليس الأشياء التى تحدث ، بل الناس الذين يحدثونها » . وإذا اعتبرنا درامة هامات مجرد تصميمها فإننا يجب أن نعلمها من بين هذه المآسى الفياضة بالدم أو روايات الانتقام التى تخاطب الأعصاب القوية فى الجمهور الإليزابيثى بما فيها من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة . ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التى لا تبشر بنجاح درامة على أعظم قدر من الإمتاع ، وقد صنعها كذلك بواسطة تنمية ما نسميه فى لغة عصرنا بالعنصر السيكولوجى ، وإن حيوية هذه الدراما لا تعتمد على شيء إلا على هذا العنصر السيكولوجى .

شروط التشخيص :

الشرط الأول فى التشخيص فى الدراما هو كالشرط الأول فى تأدية تصميمها ألا وهو الإيجاز . قد يقال فى تبرير رواية أطول من اللازم . إن عرض الدافع والتصوير التام للشخصية يستدعى ويبرر تطويلاً وإسهاباً . أما الدرامى فإنه يجب أن يتناول الدافع والشخصية فى داخل القسعة الضيقة لمناظر أقل نسبياً ، وفى خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته . وأرى من اللازم أن أزيد

انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالتأكيـد في الشرح .
ويكفي أن نمثل لذلك بما كتب . فاكبت نموذج للإيجاز في تناول الوقائع
وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز في تصوير الشخصية ، وشخصية ما كتب
وشخصية زوجته من أخذ الشخصيات التي صورها شكسبير . وقد اتفق النقاد
على أنه قد أمدهما بالصدق وغرابة الحياة والحيوية ، ولكن قد ندهش إذ نجد أن
شكسبير لم يقل عنهما في الرواية إلا شيئاً قليلاً ، ولم يحملهما يتكلمان إلا قدرًا صغيراً
من الكلام . ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافي . ولذلك كانا
المثال الرائع الأعظم للتركيز في تصوير الشخصية .

فالتركيز على ذلك صفة ضرورية في التشخيص الدرامي . وهو يستدعي
لذلك التأكيـد البارـع الدقيق للصفات التي يجب أن تتضح أشد الانضاح . وإذن
فالحاجة في الدراما أن نحدد منها في الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاورـة
معناها وفائدتها ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة
بمجموع القصة والشخصيات الأخرى .

المبدأ السفهي :

شرط آخر أشد أهمية في التشخيص الدرامي هو ضرورة الحياد الشخصي .
فهو يستطيع أن يختلط بنفسه بحرية برجال ونساء قصته ويحللهم من الخارج
ويصدر أحكاماً عليهم وعلى أفكارهم وعواطفهم . أما الدرامي فلا يستطيع أن
يفعل هذا . فإنه مرغ على أن يقف محايداً وهذا من المميزات التي يتمتع بها
الروائي ولا يتمتع بها الدرامي ، وبخاصة حيث توجد التعقيدات في الشخصية
والظلال الدقيقة للدافع والانفعال ، فإذا أضفنا إلى هذا ما يتمتع به الروائي من
الاستخدام الحر لسعة المكان وسعة الزمان أدركنا أنه يتفوق على الدرامي في
ميدان التشخيص . وهذا من الأسباب التي أدت إلى اكتساح الرواية لمقام الدراما
في عالم الأدب .

١٠ التشخيص :

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسي بين التشخيص في الدراما والتشخيص في الرواية . ولذلك نشأ مسألة طرق التشخيص الدرامي . فالدرامي محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائي البسيطة في أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه والذي يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم . وإذا فكيف يؤدي الكاتب التمثيلي شخصياته إلينا وكيف يصور لنا أشخاصه التي يرسمها ؟ هو يفعل ذلك في طريقتين فقط بواسطة التصميم ، وبواسطة أقوال أشخاصه .

الحركة :

التصميم أداة هامة من أدوات التشخيص . ونحن عادة نحفظ ، فيهم قيمته في التشخيص بسبب تعودنا الفصل بين الاثنين . فالحق أن الحركة تحتوي الشخصية وتتضمنها ، فخلال حركة القصة وبنوع خاص خلال أزماتها ومواقفها الكبير نشعر بالصفات العامة الثقافية والخلقية للأشخاص الذين يشاركون فيها ، نعرفهم بما يعملون كما نعرف الشجرة بثمرتها ، ويزداد هذا وضوحاً إذا تذكرنا ما قلناه عن الأهمية المتبادلة بين التصميم والشخصية ، وفي الدراما الجيدة ، كما في الرواية الجيدة يستقر التصميم في الحقيقة على الشخصية ، فهو يتضمن كما قلنا أن عدداً من الناس لهم هذه النسيات المعينة وتحت إرغام هذه الدوافع والانفعالات المعينة قد اجتمعوا معاً في ظروف أنشأت تبادلاً من التأثير بينهم ، وإذا كان ذلك كذلك فنجد القصة بالضرورة يظهر نفسياتهم ودوافعهم وانفعالاتهم ، وهي في الحق القوى الفعلية التي من وراء الحوادث التي تتألف منها القصة ، ولذلك قال المستر جونز : « إن القصة والحادثة والموقف يجب أن تكون مظهراً ثانياً من مظاهر تدرج الشخصية » . وقد كان « ديدرو » له عادة غريبة ، هي أن يذهب إلى المسرح بعد أن يسد أذنيه حتى لا يسمع حديث الممثلين ، وبذلك يحكم على القصة

المثلة من مجرد حركتها ، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لسكى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص ، وإذا ذلك سنرى أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها ونذكرها إدراكاً صحيحاً لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم ، أما التفاصيل في هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة .

المحاورة :

النصيم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلا على صفاتها العامة ، ثم هو لسكى يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قوياً بارزاً في تخطيطه وفي حركته التامة ، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديداً جيداً بحيث لا يمكن الخطأ في فهم معناها . وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية ، أما عن تفاصيل التشخيص ، وعرض الدوافع والانفعالات والمواقف في نموها وتطورها وتضاربها فإننا يجب أن ننقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التي تصاحبها ، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعنى بتحليل الدوافع الخفية المستترة في أعماق النفس ، وهكذا تصبح المحاورة ذليلاً ضرورياً للحركة ، بل تصبح جزءاً داخلياً فيها ، فالقصة تتحرك في خلال الكلام وتنضح مرحلة فرحلة واسطاته ، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة في الدراما كما هي في الرواية تتعلق كما قلنا تعلقاً مباشراً بالتشخيص ، فالمحاورة هي الأداة التي يستخدمها الدرامي للشرح والتحليل .

والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين : الأولى الأقوال التي يقولها الشخص عن نفسه في حديثه مع الآخرين ، والثانية للملاحظات التي يقولها الآخرون عنه في الدراما .

فأما عن الوسيلة الأولى ، فإن أقوال أى شخص في الدراما تقدم شرحاً دائماً مستمراً على سلوكه وشخصيته ، وحين يكون هذا الشرح ضرورياً بنوع خاص

فإننا نجد الحركة تتوقف في بعض المناظر وتستمر الأفكار والمواقف والموامل في سيرها وتوفا وتدرجها ، وبذلك نجد ما يسمى (الكلام المجرد mere talk) أى الذى لا يحمل حوادث ولكنه فقط يزيد في عرض الشخصية وتحليلها . ولكن يجب أن نحذر في الحكم على شخصية شخص من أقواله هو فقط ، فهو قد يخفى صفاته الحققة ويحارل ادعاء غيرها .

والمؤلف السرحى في تصوير شخصيته قد يبدأ بأن يصور منها قليلا من صفاتها ثم يأخذ يتدرج في إكمال تصويرها قليلا قليلا حتى تأتى أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية ، والمؤلف الذاهر قد يبدأ بأن يمرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية ، وهى الصفات التى يدور حولها التصميم ، وهذه فى العادة طريقة شكسبير .

هذه الوسيلة المباشرة يعاونها في تصوير شخصية الشخص ما يقوله عنه الآخرون في مواجهته أو بينهم وبين أنفسهم . ولكن في حكمنا على شخصية بما يقوله عنها الآخرون يجب أن نحترس ونتذكر أن ما يقوله عنها شخص آخر إنما يعبر أولا عن نفس هذا الشخص وعن رأيه في تلك الشخصية وفهمه لها ، وهو في ذلك متأثر بحبه لها أو كرهه إيها . وإذن فيجب ألا نأخذ حكمه حجة لا تناقش . بل نفهم قيمته الحققة والسبب الذى أدى إلى أن أصدره ، ثم نقابله بما يقوله الآخرون عن نفس الشخصية ، ومن كل ذلك نستطيع أن نحصل على ما يعيننا على الفهم الحقيقى لطبيعة هذه الشخصية .

هدىث الفرد إلى نفسه .

من أهم الوسائل التى يستعين بها المؤلف الدرامى على تصوير نفسية الشخص ما يضعه على لسان هذا الشخص حين يجعله يتكلم إلى نفسه منفرداً . والمؤلف الدرامى يستعين بذلك على التعمق بنا في المنايع الخفية لطبيعة الشخص ، وعلى

عرض هذه النتائج التي ينشأ عنها السلوك ، والتي لا يستطيع أن يظهرها في المحادثة العادية . فإنه قد يكون من اللازم لكي نفهم شخصاً فهُماً تاماً أن نعرف مايجول في داخل نفسه من العوامل والأمرار التي لا يعبر عنها ولا يكشفها ، وفي سبيل ذلك نجد الدرامى يحصل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوت عالٍ ، وهكذا نسميهم ، وحديث الفرد إلى نفسه soliloquy كان وسيلة شائعة الاستعمال في الدراما الاليزابثية . وشكسبير يستعمله في دراماته كثيراً ، ولكن النقد في أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله في الدراما الحديثة ، ويرى أن واجب الدرامى تجنبه . ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة . وبدلاً من ذلك يبيع النقد المعاصر حيلة يستعص بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه ، وهى جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شيء فيكون في الحقيقة كأنه يخاطب نفسه . ولكن النقد يشترط في سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوى واشتراكه الضرورى في القصة التمثيلية .

ولكن يجب ألا نحكم على شكسبير بقواعد النقد المعاصر إذا رأيناه يكثر من استعمال حديث الشخص إلى نفسه . فهى كانت وسيلة مقبولة متبعة في العصر الاليزابثى . وشكسبير يستعملها بنوع خاص في شخصياته المعقدة الصعبة .

النتائج الطبيعية للتفهم الدرامى :

لا نستطيع أن نقضى قدماً في دراسة أى دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما .

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع ، أى اصطدام أفراد متمايزين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة . وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعاً يكون هذا الصراع شخصياً محضاً ، فيكون الاصطدام بين الخير والشر

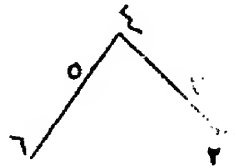
بأن في بطل القصة . ولكن قد يتخذ الصدام أشكالاً أخرى
فيكون الصراع بين البطل وبين القدر أو الظروف كما في (أوديب
وبينه وبين القانون أو تقاليد المجتمع كما في (أنتيجون) . أو يكون
الصدام بين البطل وبين القوى الخارجية المعادية مصاحباً للصراع الداخلي الذي
ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون الرجل في حرب مع نفسه كما في (هملت)
(و (ماكبث) و (نوراً في (بيت اللعبة .) ومهما يكن من شيء فإن أساس القصة
التمثيلية نوع من الصراع . وابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي ، وابتداءه
ينتهي التصميم الحقيقي . ولما كانت المنفعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين
مكونة من تدرج الصراع وتقلباته ، فإن حركة التصميم ستقبع بالضرورة سيلاً تام
التحديد والانضباط . فالنتائج الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة
تظل تزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي إما هذا الجانب أوذاك
الآخر ، وبمذلك يكون سير الحوادث متجهاً إلى الانتصار النهائي للخير على الشر
أو للشر على الخير وإن تحلل ذلك بعض عقبات ثانوية . وهكذا نستطيع أن
نميز في أي مسرحية ما يسمى (الخط الدرامي dramatic line) ويتكون من
أولاً : الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع . ثانياً : حركة
النهوض أو النمو أو التعمد وتشمل الجزء من الدراما الذي فيه يستمر الصراع يزداد
في الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمه . ثالثاً : نقطة التحول ، وفيها يحصل جانب
من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب بحيث يضمن النصر النهائي . رابعاً :
حركة المهبوط أو الحل وتشمّل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير
فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائي . خامساً : الخاتمة أو السكينة ، وفيها
ينتهي الصراع .

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية أعني إلى أقسام خمسة ،
ولكن هناك التقسيم الآلى إلى فصول خمسة عادة ، وفي هذا التقسيم الآلى تبدأ حركة

النهوض أو التمدد في الفصل الأول وتستمر حتى الفصل الثالث ، والوصول الثالث يحتوى عادة جنباً لجنب مع حزة من التمدد على نقطة التحول ، وبداية حركة الهبوط ، ويستمر الهبوط أو الحل في خلال الفصل الرابع والخامس ، والتقسيم الطبيعي بما أنه طبيعي فهو مستقل عن كل تقسيم للقصة إلى عدد معين من الفصول . ففي الدراما الحديثة التي تتكون من أربعة أصول ، وفي الدراما القصيرة من فصل واحد يظل يوجد هذا الخط الدرامى بكل أقسامه

ولسكن تحليلنا للتكوين الدرامى لا يزال ناقصاً ؛ فبرغم أن لتصميم الحقيقى للدراما يبدأ بابتداء الصراع فإن هذا الصراع ينشأ عن ظرف معين ، وجود من الأشياء ، وءلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيضطدمون . ولذا لابد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص . ولابد إذن من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فإند أن نفهم القصة . ولابد وجود قسم آخر من الدراما وهو المقدمة أو العرض ، ويشمل الجزء الذى يقود إلى الحادثة الابتدائية ويمهد لها .

وقد تعود الكتاب عن النظرية الدرامية أن يرموا الخط الدرامى فى خط بيانى يكرن له أشكال مختلفة ويكون عادة هرمى الشكل . فتم هذا الشكل :

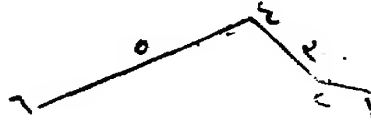


وفى هذا الخط البيانى يمثل : (١) المقدمة أو العرض . (٢) الحادثة الابتدائية . (٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها . (٤) نقطة التحول . (٥) الهبوط أو الحل . (٦) الخاتمة أو الكارثة .

وهذا الرسم البيانى لا يمثل إلا الدراما التى فيها تكون نقطة التحول فى

مننصف التصميم تماماً ، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما في (رليوس
قيصر) . وإذن فيجب تغيير هذا الرسم البياني لكي يمثل الحالات التي لا يوجد
فيها هذا التوازن التام .

ففي (الملك لير) تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم في المنظر الأول ، ولذلك
يمثل الخط الدرامي لها بهذا الرسم :



وفي عطيل لا تبدأ نقطة التحول إلا في المنظر الأول من الفصل الرابع ،
ولذلك يمثل الخط الدرامي لها بهذا الخط البياني :



وقد انتشرت عادة استعمال هذا الرسم البياني الهرمي الشكل في دراسة
الصنعة الدرامية .

والآن وقد درسنا ما هي التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية ننتقل إلى اختيار
هذه التقسيمات واحداً فواحداً وندرس في كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية للعمل
الدرامي الجيد .

المقدمة أو العرض Intraduction or Exposition :

غرض المقدمة أو العرض أن تمكن الناظر من كل المعلومات الضرورية لفهم
الصحيح للدراما التي يشهدها ، ففي البداية يجد الناظر نفسه أمام عدد من الناس
يأمل أن يهتم بعد قليل بأحوالهم ، واسكنه لا يعرف عنهم ولا عن حفظهم الآن

شيئاً ، ولما كان من الضروري أن يعرف بنفسه سرعة ممكنة من هم وما هم وما هي العلاقات بين بعضهم والبعض قبل أن تبدأ الحركة ، فإن انظر الافتتاحي أو المناظر الافتتاحية في أى دراما يجب أن تكون مشغولة إلى حد كبير بالشرح والعرض . ومن المعروف في النقد المسرحي أن هذه المحاولة من أشق الاختبارات لمهارة المؤلف المسرحي ، فهم كانت قصته سهلة ، بأنه سيلاق في هذا البدء صعوبات شديدة ، وترداد هذه الصعوبات بالطبع بازدياد تعقد موضوعه وعدد أشخاصه ، فيكون متعباً : بأى شيء يبدأ ، فليده عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة الذين لا يعرفونهم ، ومعرفة كل منهم تقتضى معرفة الآخر فبأيهم يبدأ ؟ .

' وقد اخترعت وسائل متعددة للتغلب على هذه الصعوبة ، وأبعدها عن الطبيعة الدرامية الصحيحة جعل أحد الأشخاص يقوم بمهمة الشارح والمفسر ، فيضع الكاتب على لسانه المعلومات اللازمة عن سائر الأشخاص شيئاً أكثر هذه الوسائل حاجة ما كان يتبعه يوريليدس وسينيكاس من تقديم الدراما بقصيدة منظومة تشرح الأشخاص . وكان المسرح الإليزابيثي يستعمل كلاماً تهديداً طويلاً عملاً في كل دراما ، وبعض قصص شكسبير فيها هذا التهديد الملل أحياناً على لسان هذا الشخص أو ذاك .

ننتقل من استئثار شخص بالقيام بمهمة المفسر إلى وضع الكاتب لهذا التفسير الضروري في شكل محادثة بين أشخاص مختلفين ، ون السهل جداً أن نميز بين ما هو محادثة حقاً فيها الصفة الدرامية ، وما هو حيلة مفضوحة فجأة . فكل من شاهد المسرحيات تمشل يعرف هؤلاء الخدم الذين يبتاهم منهمكون في تنفيذ الفبار عن الأثاث ، أو في وضع الفطور على المائدة إذا بهم يتحدثون بصراحة عن أسيادهم ! وهو أيضاً يعرف هذا الشخص الذي قد عاد للور من رحلة طويلة . فهو مشتاق إلى أن يعرف كل الأخبار المحلية ، وبالصدفة يقابله شخص هو صديق قديم له يقدم له ما يرضى فضوله ، وهو أيضاً يعرف (السيد الأول) و (السيد

الثاني (الذين يستخدمهما شكسبير حين يكون في عجلة ، وفي كل هذه الحالات يكون التصنع واضحاً ومتكافئاً بحيث إننا — ونحن نصفي إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكي نفهم الحوادث القادمة . فإننا نفعل ذلك ، ونحن نشعر شعوراً عميقاً بأن كل هذا قد وضع للأشياء . إلا أني أقدم لنا الأخبار . وإن في الكتاب المسرحي لا يتجلى في شيء كما يتجلى في قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأنه تصنع أو جهد . ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محادثة تبدو في الظروف الطبيعية وملائمة ، وتدور بين نفس الأشخاص الذين منبتهم بهم مباشرة ، وتتصل بابتداء الحركة اتصالاً يجعلها شديدة متميزة عنها . وفي الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح (عطيل) تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار ، فنجد انبعاثاً يجذبه ويستثيره مباشرة منظر وكلام على بالحياة والشخصية ، وفي تتبعنا للمناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضروري لمعرفة الموقف الابتدائي ، فنعرف الحوادث التي قادت إليه . والناس الذين تكون ظروفهم مادة التصميم ، ويكون أحياناً من المستحيل على الدرامي أن يحقق كل الكمال المثالي في هذا القسم من عمله . فلا يتخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والعمل مهما كان ماهراً ، وإذا واجهنا أن نتسامح في قبول مثل هذا التكلف لكي نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية . ولكن مع ذلك يجب أن نحفظ النموذج المثالي كقياس نقيس عليه في الحكم .

والعرض يجب أن يكون واضحاً ، وأن يكون مختصراً إلى أقصى حد يسمح به طبيعة المادة ، وأن يكون متصلاً اتصالاً حيويًا إذا أمكن بالحركات الأولى في التصميم ، وأن يكون مخفيًا بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر ، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه .

الحادثة الابتدائية : Initial Incident :

في رسمنا المبني للتصميم جعلنا العرض قسماً مستقلاً عن الحركة ، وإن كان ممهداً لها ، ونسكن الحق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهي العرض . ففي موضع ما من الجزء المبكر في الدراما في المنظر الأول مثلاً ، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال ، سنجد منبع الحركة في حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذي تتكون منه الدراما . ولذا تسمى بالحادثة الابتدائية ، وقد تسمى بالقوة المثيرة exciting force . وليس من الضروري أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث نشعر بها شعوراً بارزاً ، وإن كانت عادة شكسبير أن يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة ، وليس من الضروري أن تكون الحادثة حادثة حقاً ، فقد تكون حالة ذهنية ما لأحد الأشخاص .

وبعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة ، وفي الدرامات التي تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية .

حركة النهوض : Rising action :

بالحادثة الابتدائية ندخل في المهمة الحقة للدراما ، ويكون القسم الأول منها متكرراً من تعقد الحركة أو نهوضها إلى نقطة تحولها . وهنا تتميز مهارة المؤلف بمقدار ما يجعل هذا النهوض واضحاً ومنطقياً . فإدام الناظر قد عرف الأشخاص وظروفهم فمن اللازم أن تبدو كل حادثة أمامه ناشئة نشوءاً طبيعياً عما تقدمها . وفي اتجاه الحركة كلها يجب ألا تطمس التفاصيل غير الهامة ما هو ضروري مهمها تكن التفاصيل شائعة في حد ذاتها ، ويجب أن يعرض تأثير العوامل عرضاً بارزاً واضحاً بحيث يكفي لأن يشرح ما يقال وما يعمل . ويجب أن يحتفظ بالعلاقات

الصحيحة بين الأشخاص والحركة . ثم يجب أن يشغل كل منظر مكاناً محدداً من تطور المجموع الدرامي ، إما بأن يظهر مرحلة جديدة في تدرج التصميم ، أو بأن يزيد في معرفتنا بالأشخاص ، أو بكلا العاملين معاً .

ثم من الجوانب التي ندرسها في عمل المؤلف الدرامي ناحية الصنعة في معالجته لمادته . فيجب أن يكون جهد الدرامي مبذولاً في أن يخفي كل أثر للجهد والتصنع والتكلف في صياغته لدرامته ، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها . وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا في المرحلة الأولى من الحركة الدرامية فحسب ، بل في التصميم كله ، ولكن هناك شرطاً يجب أن يتوفر في حركة النهوض خاصة . ففي خلال حركة النهوض يجب أن تذكر كل عناصر الصراع التي ستبرز في نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التي ستحدث الحاتمة . فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون في القسم الثاني ، وإذا كان الصراع محصوراً في ذهن البطل فإن سلوكه الذي سيقود إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التي ستغلب عليه ، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت في الابتداء . فمن الخطأ المحض أن يقذفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد ، كأن يقدم إلينا شخصاً جديداً ، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أي إشارة ، فكل هذا فقر في الفن .

نقطة التحول : Turning Point or Crisis

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد أن ينتهي بتغلب جانب منها فإن كل قصة درامية لا بد أن تصل عاجلاً أو آجلاً إلى مرحلة في تدرجها يبدأ فيها الميزان يتحول إلى إحدى الناحيتين ، وذلك ما نسميه نقطة التحول في الحركة .

والتقانون الأكبر في نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية للمنطقية لكل

ما حدث من قبل ، بحيث نستطيع أن نشرحها شرحاً تاماً بالرجوع إلى الأشخاص وظروف الأشياء التي وجدت ، وهكذا لا بد أن يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة إلى خاتمتها من الحركة نفسها ، ويجب ألا تكون حادثة صدفةٍ تقفم إلخاماً على التصميم من الخارج . فإذا توفر لنقطة التحول هذا الشرط أمكن معالجتها بصورة مختلفة باختلاف الظروف .

وقد كان عادة المؤلفين الدراميين القدماء من الإنجليز أن يضعوا نقطة التحول حوالى منتصف الدراما ، أما في الدرامات المعاصرة فيجتهد المؤلفون في أن يؤخروا نقطة التحول إلى أقصى حد ممكن .

حركة الهبوط أو الحل : Falling action or Denouement

إذا مضت نقطة التحول دخلنا في القسم الذي يأخذ فيه الصراع يقرب من الخاتمة . وطبيعة هذا الحل تختلف باختلاف خاتمة الدراما ، أمى ستكون مفرحة أم محزنة . ففي المسرحية الكهزلية تكون حركة الهبوط عبارة عن انسحاب العوائق بالتدرج وزوال الصعوبات وسوء التفاهم ، فيصطلح البطل والبطلة ويتفاهمان ، ويتزوجان . أما في المأساة فعلى العكس من ذلك تكون حركة الهبوط قائمة على زوال العناصر التي ظلت حتى الآن تحول دون انتصار الشر ، وبذلك يسترد الشر حريته الكاملة في العمل . وعلى كل حال فإن ما يبقى بعد نقطة التحول هو استمرار الاتجاه الجديد الذي نشأ منها . وبذلك نكون قد بدأنا نعرف مصير القصة ونتيجتها ، فيختلف نوع استمتاعنا بمشاهدة القصة . فحتى الآن كنا نشاهد التصميم ونحن في شك وحيرة لا نعرف ماذا ستكون النتيجة . أما الآن فقد زال الشك ووقفنا من المصير ، فيكون استمتاعنا بمشاهدة التمثيل ناشئاً عن عطفنا على الأشخاص عطفاً يجعلنا نتبع قصتهم حتى انتهاءها . ويكون كذلك ناشئاً عن

تشوقنا إلى مشاهدة مهارة المؤلف في معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التي عرفناها قبل حدوثها .

وهكذا تتضح الصعوبة الخاصة في الخلق ، فتكون المشكلة أمام المؤلف هي : كيف يحتفظ بتشوق المشاهدين بعد أن عرفوا المصير الذي بدأت القصة تتجه إليه . ومن هنا تعرف العلة في أن المؤلفين المعاصرين يجتهدون دائماً في أن يمدوا حركة الصعود ويؤخروا حركة الهبوط إلى أقصى حد ممكن في استطاعتهم ، ومن الوسائل التي يتبعها المؤلفون ليضمنوا الاحتفاظ بتشوق النظارة في القسم الثاني من الدراما أن يؤخروا الخاتمة بأن يقدموا حوادث تعوق تقدم حركة الهبوط فتعمل على إثارة الشك الوقتي وعدم اليقين من المصير ، وفي الميزة يتحقق هذا باستخدام عوائق غير متوقعة تعوق الجري السعيد للأشياء . وفي المناسبة يتحقق بالإيحاء إلى طرق يمكن البطل والبطلة أن ينجوا بها من المصير الذي ينتظرهما .

الخاتمة أو المأساة : Conclusion or catastrophe

الآن نصل إلى المرحلة الأخيرة للتصميم ، وفيها ينتهي الصراع الدرامي إلى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام . ولكن في المسرحيات المعاصرة وفي الروايات المعاصرة نجد خاتمة ليست في الحقيقة خاتمة ، بحيث لا تشعر معها بالتمام والانتهاء . ودعاة الواقعية المحضة يؤيدون نظريتهم هذه بأن الدراما والرواية يجب أن تكونا مختصتين بالحياة ، وليس في الحياة مثل هذه النهاية ، فكل موقف يتضمن في ذاته نواة عوامل جديدة ، وهذه النظرة صحيحة من حيث إن الحياة ليس فيها خاتمة . ولكن يرد عليها بأنه وإن كانت الحياة حقاً ليس فيها نهاية إلا أن أى مجموعة من الحوادث تختار للمعالجة الدرامية يجب أن تؤدي من بداية حقبة إلى نهاية محددة وإن تكن نهاية وقتية ، فإن الخيال يعتبر هذه المجموعة من

أخوثة كآنها كائن مسبقاً في وجوده . وإذن فلا بد أن تكون له نهاية ،
والخلاصة أنه وإن تكن حياة خالية من النهاية وكان كل شيء فيها يقود إلى
شيء تال له ، فإن الفن يجب له من حق الاختيار والترتيب له الحق في أن يضع
خاتمة له ، ومهما يكن من شيء ، فهذا جنس نظري فقط ، فإننا جميعاً إذا شهد
قصة مسرحية مشاهدة عملية لا نكون راضين إذا قلنا ونحن نشعر بأن حلقات
هذه القصة لم تتم .

وبتعيين النوعان الرئيسيان للدراما ، وهما المأساة tragedy والمهزلة comedy
طبيعة خاتمتها ، فالمأساة خاتمتها محزنة ، والمهزلة خاتمتها مفرحة ، ولكن قد يمزج
الخاتمة المحزنة للمأساة بما يلائم من حزنه ، فيمتثل بهيمو وجوليت بحفف وقعه
الأسى مورفزا بأن موت الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسرتهما
وعلى العكس من ذلك قد يمزج الختام السعيد للمهزلة بما يجعلنا في شك
من تمام السعادة لأحد الأشخاص ، ومثل ذلك أننا نقسائل في ختام دراما
much ado هل ستكون الفتاة هيرو سعيدة في زواجها بـ Claudio ،
هل سيكون بنديك و بتريس سعدين في زواجهما على اختلاف طبائعهما .
الخاتمة :

وما قلناه عن نقطة التحول نقوله عن الخاتمة ، فيجب أن تكون الخاتمة
النتيجة المنطقية الطبيعية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها . ولذلك تكن
خاتمة كل خاتمة لا تنشأ عن الأشخاص والحركة ، بل تكون صدقة مقعمة من
الخارج ، كحدثه فجائية لأحد الأشخاص ، أو دخول شخص جديد غير منتظر ،
أو تغير فجائي في سلوك شخص ما وتبدل في أخلاقه . والوسيلة الأخيرة أكثر
الوسائل شيوعاً في إحداث خاتمة صناعية للدراما ، وللدرد عليها نريد ما قلناه في
دراستنا للرواية من وجوب استمرار الشخصية وثباتها .

ولكن من اللازم أن نقول إنه في الدرامات الخفيفة التي تتناول الجوانب

الخفيفة من الحياة لا يكون من العدل الإصرار على وجوب اجتماع كل الشروط المتقدمة ، فالدرامى إذا ألف مهزلة جازله أن يستمتع بحقوق فى استخدام الصدق لا يستمتع بها إذا كان يؤلف مأساة ، وإذن فمن الواجب التسامح مع المؤلف المهزل فى منطقية حوادثه ونتائجها .

بعض الاعتبارات العامة :

يجب أن نذكر القارئ ببعض الأشياء فى اختتامنا لهذه الدراسة الموجزة للتقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى . فالأول هذا التجليل يجب ألا يكون قاسياً شديد الضيق والتحديد ، بل فى دراستنا لأى دراما يجب ألا ننتظر أننا سنجد النقاط المختلفة فى الخط الدرامى بارزة واضحة بحيث نراها بسهولة . وإثباتاً هناك أنواع من الدرامات لا تنطبق تمام الانطباق على هذا الخط الدرامى للتخطيط ، فى كثير من المهازل المشتعلة على الدسائس والحيل يكون البطل فى محاولة دأمة للتغلب على المصاعب ، كلما تغلب على عقبة جاءت عقبة جديدة أخرى ، ولذلك يكون الرسم البيانى لهذه المهازل مكوناً من خط دائم التمرج والارتفاع والانخفاض وليس من خط هرمى الشكل . ثم إن بعض الكتاب الدراميين المعاصرين يأنفون من أن يجعلوا دراساتهم تتخذ أى قالب محدد ، بل يقولون إنهم يقيمون الطبيعة ، فلا يلتزمون قيوداً فى تكوين قصتهم وتقسيم تصميمها إلى المراحل التى عرفناها .

وهكذا يجب ألا نكون فى تحليلنا لأية دراما متبعين لقواعد آلية جامدة .

بعض مميزات التخطيط الدرامى :

(الآن ندرس بعض الظواهر البارزة فى التخطيط الدرامى ، ويحتل المكان الأول بينها المشابهة والمعارضة .

المشابهة : Parallelism

المشابهة عنصر مألوف في تكوين التصميم ، وخاصة في عمل مضاعفة الدوامل ، إذ يتضاعف تأثير الدراما إذا كانت الفكرة الرئيسية تقسم منها تعود إلى الظهور في قسم آخر ، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر ويقويه . وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار ، وهو أحياناً يعمل ذلك لجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية لقصته ، فـ كوميديا الأخطاء مثلاً قد استعار قصتها من بلوتوس وهي تدور حول آخرين توأمين . تشابهين ، فأضاف إلى ذلك من عنده عبيدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضاً تمييزها يتنلسكهما هذان الأخوان . ولكن في أحيان أخرى لا يكون التكرار لجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلي ، بل يكون لضم موادها المتفرقة في مجموعة واحدة منظمة ، ففي much ado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد الفراق بينهما بحيلة شريرة ، فيرى من الضروري أن يجمع بين هذه وبين قصة ثانوية ، فيخترع قصة فيها أيضاً حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة ، ففكرة الاحتمال للشر في قصة ، وللخير في الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم نضاهكها ظل بينهما تعارض حاد ، ولكن أغرب مثال للمشابهة في شكسبير هي تلك التي توجد في (الملك لير) التي تحتوى على تصميمين يتفقان في كل التفاصيل تقريباً .

وفي كل هذه الحالات من المشابهة التي نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سبباً في تحقيق الترابط الحقيقى بين الأقسام المختلفة في المسرحية ، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية .

وأحياناً تستخدم المشابهة لغرض الإضحاك والسخرية ، وقد كان هذا من ميزات الدراما الأسبانية في القرن الثامن عشر .

المعارضة : contrast

المعارضة أكثر أهمية من التشابه في التخطيط الدرامي . وعنصر المعارضة ينتمى إلى الحاجة الضرورية لنفس مادة القصة الدرامية . إذ القصة الدرامية يجب أن تقوم على نوع من الصراع ، أى أن تحتوى على أشخاص متعارضين أو عواطف متباينة ، أو أغراض متضادة . ولكن المعارضة تتخذ أشكالاً مختلفة كثيرة جداً وتستعمل بطرق كثيرة جداً . فهناك عنصر المعارضة في التصميم وهذا واضح . فالنصميم يدور حول معارضة بين الخير والشر ، بين الجوانب المحبوبة والجوانب غير المحبوبة من الحركة ، وبنوع خاص بين الأشخاص ومجموعات الأشخاص الذين تتجلى فيهم هذه الجوانب المختلفة . ومن أهم أشكال المعارضة في التصميم المعارضة بين حركة الصمود للحوادث ، وبين المراحل الأخيرة لحركة الهبوط والحل . فالدرامة قد تبدأ سعيدة وتنتهى حزينة ، أو تبدأ بالصراع وتنتهى بالنجاح . وفى كل حالة يبرز الاختلاف في النعمة والروح بين الجزء الأول والجزء الأخير . وهذا يتجلى بأوضح صورة في المأساة ، فلنكن يزيد كانب المأساة قوة تأثيرها يفتتحها أولاً بسعادة وسرور وهناء ، فإذا تلا ذلك المصائب والكوارث والشقاء كانت أشد تأثيراً في النفس بسبب بحيثها عقب ما سبقها من حالة معارضة .

ومن أنواع المعارضة أيضاً ما يوجد في الدراما التي نصفها مأساة ونصفها مهزلة . إذ تتكون هذه الدراما من تصميم رئيسي يحزن ، ومن تصميم ثانوي مضحك فتتأرجح الدراما بين النوعين ، وتتعاقب منظرها الحزنة والمضحكة في معارضة عظيمة التأثير ، ثم تنتهى بانتصار الجانب المضحك عادة .

إلا أننا يجب أن نحترز في استخدام عنصر المعارضة ، إذ يجب ألا نكثر من استخدامه إلى حد زائد فنكون بذلك قد أسأنا استعماله وأفقدناه ميزاته ، ويمكن

وضع قاعدة عامة هي : إذا شعرنا بأن المعارضة متكلمة وآلية ومتصنعة ، والجهد فيها بارز ، فإنها يجب أن ترفض .

كل ما سبق هو أنواع المعارضة في التصميم . ولكن أهم منها المعارضة في التشخيص ، وهذه تشمل الصراع الداخلي بين العواطف المتباينة والأغراض المتضادة في فرد واحد متعقد الشخصية ، ومتعارض الطبيعة ، أو بين أفراد متعددين متضادي الشخصية في الدراما الواحدة . فنجد الدرامي قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف في أسرارها وطباعها وميولها ونفسياتها وأغراضها . وقد كان شكسبير يكثر من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثاراً عظيماً . بل هو قل أن يجمع بين شخصين إلا ويعقد بينهما نوعاً من التفاوت والاختلاف والتضاد . وهو لم يكن يجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عيماً . بل كان يراعى دائماً أن يوجد بين أفرادهم وبين مجتمعاتهم هذه المعارضة ، وقد كان بارعاً جداً في عقد الصلة بين شخصين شديدي التعارض ، كما عقدها بين روميو وجولييت ، وبين بيترس وبينديك ، وبين البرنس هال وهو بستر ، وبين ماكبث وزوجته ، وبين عطيل وإاجو .

وهنا أيضاً نحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة . فليسكي يكون توازن الأشخاص فنياً مقبولاً يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعي . وهكذا كان شكسبير مخطئاً في عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيامينا في (حلم منتصف ليلة صيف) .

السخرية الدرامية : Dramatic Irony

من عناصر التخطيط الدرامي أيضاً عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء . وهو قائم على المعارضة ، المعارضة بين جانبيين للشيء الواحد ، سواء أظهرت هذه المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد . وفي النقد تستعمل كلمة السخرية للتعبير

عن التأثير الذى يتركه الاختلاف البارز الهام حول ما يعمل وما يقال على المسرح بين الأشخاص أنفسهم من جانب ، وبين النظارة من جانب آخر . وينشأ هذا الاختلاف حينما يعمل الأشخاص ، أو يتكلمون وهم يجهلون حقائق هامة يعرفها النظارة . والسخرية إما أن تنشأ عن تعارض المواقف والأعمال ، أو عن تعارض الكلام والأقوال . فمثال سخرية المواقف نجده فى (هنرى الخامس) لشكسبير فى الفصل الذى تنكشف فيه المؤامرة ضد الملك ، فبينما المتآمرون يعتقدون تماماً أن مؤامرتهم سرية نعرف نحن أن الملك نفسه يراقب مؤامرتهم ، ومعرفتنا لهذه الحقيقة هى التى تعطى متعة عظيمة لسكل التفاصيل التى بها يفضح هؤلاء المذنبون أنفسهم . ويتحركون عيماً نحو المصير الذى توقعناه لهم منذ البدء . ومثال هذا النوع من السخرية أيضاً حين نعلم أن الشخص على هوة كارثة عاجلة ستحطمه ، ولكنه هو نفسه جاهل بها ، ولذلك يظل يتكلم بعظمة وكبرياء وغطرسة وثقة . وفى كل هذه الحالات ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها . والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال ، وينشأ لامن معارضة المواقف والأعمال ، بل عن معارضة فى الكلام الذى يقال . وذلك حين يقول شخص ما كلاماً يؤدي معنى أولياً هو الذى يقصده هذا الشخص ، ولكن له أيضاً معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه ونفهمه نحن ، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معانٍ ولكنهم دون أن يشعروا يعبرون أيضاً عن حقائق أخرى نعرفها نحن النظارة ، ولكنهم لم يعرفوها بعد .

فى كل الحالات السابقة تنشأ السخرية من تعارض وجهة نظر الأشخاص على المسرح ووجهة نظر النظارة الذين يشهدون التمثيل ، والنظارة يفهمون هذه السخرية فى نفس وقت حدوثها ، ولكن قد يؤجل كشف المعارضة فيكون لدى النظارة مجرد شك فى أن للكلمة معنى مزدوجاً فلا تعرف المعنى الحقيقى الأهم إلا فيما بعد .

الإيهام والإدهاش : Concealment and surprise

العبارة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية ، وهى القيمة الفنية للإيهام والإدهاش كمتصرين فى الاحتفاظ بالتشويق ، فالدرامى فى بناء تصميمه يختر بين طريقتين اثنتين ، فهو : إما أن يخفى عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها فى الحركة عوامل مخفية مجهولة لا نعرف وجودها إلا بنتائجها . فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا ، أو أن الدرامى على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوى الرئيسية التى يحتويها تصميمه ، وحينئذ يعتمد على المتعة التى سوف يتبعون بها الفعل ورد الفعل الذى تحدته هذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة ، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة ، ولكن نقول بلا تردد : إن الطريقة الثانية أروع وأسمى من الطريقة الأولى ، وذلك لأن خلق الاستنارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغربة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعاً فهو ينتمى إلى الأكثر إلى النوع البدائى من الرواية والدراما ، ولذلك فهو غالباً ينتمى إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن ، والتشويق الذى يقدمه هو تشويق طفولى صبيانى بسيط ، أما التشويق الذى تقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه فى أنه أرق وأكثر صلة بالعقل والذكاء ، وذلك حين يخبر الدرامى السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم ، فيجملهم يتبعون العالم الباطنى للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث فى القصة ولا يحمل همهم محصوراً فى استكشاف السر الخفى ، وكل درس لصنعة شكسبير يدرك للنور أن شكسبير وإن كان يعتمد أحياناً إلى طريقة الإيهام والإدهاش إلا أنه لا ياجأ إليها إلا نادراً جداً . ولكنه فى الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص

أهو ذكر أم أنى متفكرة فى زى ذكر ، أهو كا يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو فى نفسه أم هو على العكس ، ونخبنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية ، ثم يعتمد فى إثارة تشويقنا على ذكائنا فى تتبع تدرج الظروف التى تؤدى أخيراً إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم ، وبذلك تنفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص ، وتبع تصرفاتهم وتعليقها بنفسياتهم التى عرفناها .

أنواع الدراما :

أخذت الدراما أنواعاً مختلفة فى العصور المختلفة ، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل المايا . والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين . الدراما الكلاسيكية ، والدراما الرومانتيكية . ولكن هذا التقسيم غير كاف . فالنوع الكلاسيكى من الدراما يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكى القديم ، أو الكلاسيكى الحقيقى ، وإلى النيوكلاسيكى . ثم يجب أن نوسع مكاناً جديداً لدراما عصرنا الحاضر .

الدراما الإغريقية :

يجب أن تبدأ كل دراما منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية . وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التى كانت تقام فى أثينا القديمة تعظيماً لديونسيوس إله الطبيعة . ولكن أحد الباحثين فى العصر الحديث قد عارض أخيراً هذه الفكرة ، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونسيوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى . وكانت الدراما الإغريقية نوعين مأساة ومهزلة . فالمهزلة الإغريقية فى أثينا اجتازت ثلاث مراحل ، المهزلة القديمة وهى مهزلة الهجاء السياسى والشخصى ، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى

الحياة والعادات الاجتماعية ، والمهزلة الحديثة ، وفيها تم هذا الانتقال . وقد فقدنا جميع المهزلة الأثينية ما عدا إحدى عشرة دراما للكاتب واحد هو أرسطوفانيس أعظم كتاب المهزلة القديمة .

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها ، ونحن لا نعرفها إلا من المسرحيات التي كتبها الرومان تقليداً للنماذج اليونانية . أما من حيث المأساة فإننا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من اثنتين وثلاثين دراما للكتاب الثلاثة العظام : أشينوس Aeschylus وسوفوكلس Sophocles ويوريپيدس Euripides

وقد قلنا شيئاً عن الميزات البارزة للمأساة الإغريقية فيما سبق . والآن نقول شيئاً أكثر عن مسألة عظيمة الأهمية ، وهي السكورس the Chorus . وقد قلنا إنه ليس أغرب على القارئ الحديث من ظاهرة السكورس في الدراما الأثينية ، فهو إذا درس المأساة الإغريقية ، أدهشه أن كل دراما تحتوى على كورس ، أو مجموعة من الرجال يتحدثون ويغنون ويرقصون معاً كأنهم جميعاً فرد واحد ، ويعترضون سير المحادثة وتقدم الحركة بأغانهم وتدخلهم . وهذه الظاهرة تبدو لنا غريبة جداً ومبعدة عن الطبيعة الدرامية ، حتى أننا نتساءل عن سبب وجودها في المأساة الإغريقية ، والجواب هو أن سبب وجودها في المأساة اليونانية هو أنها كانت الأصل الذى تطورت منه هذه المأساة . إذ أصل المأساة الإغريقية هو الأغاني والرقصات التي كان الأثينيون يقومون بها في احتفالاتهم لعبادة ديونيسيوس Dionysus أو لتقديس أجدادهم وموتاهم ، ثم بعد ذلك تطورت هذه الأغاني والرقصات ونشأ عنها بالتدريج المأساة وظلت في مراحلها الأولى تحتوى على جزء عظيم من هذه الأغاني والرقصات ممثلة في ما تحتوى عليه كل دراما من السكورس . ولكنها أخذت منذ البداية تميل إلى التخلص من هذا العنصر والتحرر منه . فبينما السكورس يشغل في درامات أشيلوس — وهو البادئ الحقيقي للمأساة — نحو نصف

المأساة إذا به في يوربيدس لا يشغل إلا من ربعها إلى تسعها . وليس هذا هو كل شيء ، بل إن الكورس أيضاً بعد أن كان متصلاً بنفس الحركة في المأساة اتصالاً شديداً منظمًا في أشيلوس ثم في سوفوكلس أخذ يفقد اتصاله بالمأساة ولا يصبح إلا مجرد وقفات موسيقية في خلال الدراما ليس بها إشارة هامة إلى محتويات الدراما .

وقد كان للكورس في الدراما الإغريقية عمل فني رائع ، إذ كان عبارة عن وقفات غنائية موسيقية تعبر عن العواطف التي تثيرها الحركة وعن التأملات الخفية التي تستثيرها حوادث المأساة في نفس السامع . قال مانبيو أرنولد : « كانت وظيفة الكورس في كل مرحلة من مراحل الحركة جمع وتركيز الانفعالات التي تثيرها الحركة في هذه المرحلة في ذهن السامع المفكر . وكانت وظيفته في ختام المأساة تركيز مغزى القصة بعد أن عرف مصيرها . فكان الكورس يضاعف عاطفة السامع ويزيدها عمقاً تذكره بما حدث سابقاً وتعريفه بما سيحدث فيما بعد . وعلى ذلك كان التأثير العظيم للكورس في المأساة الإغريقية هو أنه يجمع العواطف التي تستثار في السامع برويته ما يحدث على المسرح ، وأن يجعل هذه العواطف منسجمة ، وأن يزيدها عمقاً » .

الدراما الهلنستية :

في تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامي تنتقل من اليونان إلى الرومان الذين حين بدأوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهيلينية ، بدأوا يصوغون المهازيل والمآسي على نفس القوالب التي صيغتها اليونان . وقد فني معظم الأدب الدرامي اللاتيني . ولكن بقي منه من المهازيل عشرون دراما لبلوتوس Plautus ، وست لتييرينس Terence ، وبقى لدينا من المآسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca .

ولسكل من المازل والمآسى أهمية تاريخية عظيمة . فلهازل عظيمة الأهمية التاريخية لأنها بتقليدها المهزلة الأنثنية الحديثة أمدتنا بمعلوماتنا عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى ، وأيضاً لأن لها تأثيراً على الدرامة الحديثة . والمآسى عظيمة القيمة التاريخية لأنها كانت هى النماذج التى قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون فى القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ لم يقلد هؤلاء النيوكلاسيكيون المآسى الإغريقية الأصلية نفسها ، بل قلدها تقيدها اللاتينية .

البداية المبكرة للمراما المعربرة :

نشأت الدراما الحديثة من أصل دينى كالدراما الإغريقية ، فنشأت فى الاحتفالات الدينية التى كان يقيمها أهلى المصور الوسطى لخدمة العبادة فى الكنيسة . ثم أخذت تتطور هذه الدراما الكنسية إلى دراما دينية تامة النمو وعظيمة الانتشار وهى المسماة *the mystery* أو *miracle the Playmorality* . وكان موضوعها مستمداً مباشرة من الإنجيل ولسكنه ممتزج بسيرة القديسين والأقايصير عنهم . وبعد ذلك نشأ نوع آخر من الدراما وازدهر ، ويسمى *the morality* أو *allegorical Play* . وقد كان تعبيراً عن الفلسفة التعليمية للقرن الوسطى وعن الآراء العلمية والنظرية الجديدة لصغر من عصور التنافض الشديد ، وكل هذه كانت مجرد بدايات . أما الابتداء الحقيقى المهزلة والمأساة الحديثتين فإنه مرتبط ارتباطاً شديداً فى عصر النهضة *Renaissance* بالظاهرة التى نسميها الإحياء الكلاسيكى ، إذ اندفع الناس فى حماسة وتشوق إلى كل شىء يتعلق بالعالم الذى كشفوه حديثاً عن الحضارة القديمة فالتمسوا فى هذا العالم وحيهم وأمتلتهم فى الدراما وكمر الصور الأدبية الأخرى . فكان منشأ المهزلة فى إنجلترا متأثراً أشد التأثير بدراسة بلوتوس وتيرينس . ولسكنها فى إنجلترا امتزجت

أيضاً بالعناصر الوطنية والمحلية الإنجليزية . أما المأساة فعلى العكس كانت في البداية تقليداً لمضى المأساة الكلاسيكية .

وقد كان تأثير المأساة الجديدة بدرايات سينيكلا وليس بالمآسى الإغريقية نفسها ، فقلدوا الدراما السينيكية في خطبها الطويلة المنمقة المزينة بفنون البلاغة والتي تحل محل المحاوراة الدرامية ، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال . ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقييداً شديداً وظلوا على تقليدهم دهرأ طويلا . أما الإنجليز فإسهم بعد عدة محاولات في تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيكيزم وبدأوا نوعاً جديداً مستقلا من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية . وفي نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية في بلاد أخرى هي أسبانيا في القرن الرابع عشر ، وتمثل نماذجها في الكاتبين العظيمين لوب دي فيجيا Lope de Vega ، وكالديرون Calderon . وقد كان لهذه الدراما الأسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر . ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعنى بالنصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعنى بالتحخيص أو التحليل النفساني .

مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية :

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدراما الحديثة وهما الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية . والدراما الرومانتيكية تتمثل في درامات الكاتب الإليزابيثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسبير . ثم في الدرامات الألمانية المتأخرة للشتيج وجوت وشيلر ، والدراما الفرنسية لدوماس وفكتور هوجو ومعاصريهما . وأما الدراما النيوكلاسيكية فأوجد نماذجها في كتابات

الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهما كورنّي وراسين وفولتير .

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبعة أشد انطباق على نموذجها الذي تقلده من مأساة سينيكا، ولم يكن بينهما إلا اختلافان : الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المحل الأول فيها لعاطفة الحب الرومانتيكي وهو شيء كانت المأساة القديمة خالية منه تماما . والثاني اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية . وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبعة كل الانطباق على الكلاسيكية . أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسي :

(١) في الموضوعات والأسلوب : الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية في الطبيعة العامة لموضوعاتها وفي طريقة تناولها لهذه الموضوعات . فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للمصور الخرافية البعيدة ، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنساني ويسمو عليه . وكانت تؤدّي هذه الموضوعات في أسلوب شمرى فخم مليء بالتسامي والتعظيم والإنقان ، خالي من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامّي المألوف . وهكذا كانت الفن الدرامي الإغريقي يتميز بالمثالية وباتحاد نعمة الأسلوب اتحاداً مستمراً . وكانت الدراما اللاتينية أيضاً ذات أسلوب عالٍ متعظيم فيه سمو وفنون بلاغية . وكذلك الحال في الدرامات النيوكلاسيكية . فالموضوعات وإن كثرت تنوعها موضوعات أرستقراطية دائماً . كما قال فولتير : « المأساة تتطلب دائماً أشخاصاً متسامين عن المستوى العادي سواء أكانوا ملوكاً أو أباطرة أو قواد جيوش أو رؤساء جمهوريات » .

وكانت هذه حال المآسي الإيطالية والفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وبالحلّة أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة) والأشخاص

المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تتمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة . بل كل شيء يجب أن يكون عظيماً فخماً بطولياً . والأسلوب ذو نفمة واحدة لخلوه من كل شيء يشابه المألوف والعادى من الأحداث . هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية . أما الدراما الرومانتيكية فتختلف عن ذلك أشد اختلاف . حقا إنها كثيراً ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة ، ولكنها فى تناولها لهؤلاء تختلف تماماً عن النيوكلاسيكية . فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية ، وتحكى معيشتهم الإنسانية المألوفة . والمحاورة وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحداث العادية .

(٢) الفرق الثانى أن الدراما النيوكلاسيكية إذا كانت مأساة كانت تخلو تماماً عن أى عنصر فكاهى ، فكان الفصل بين المأساة والمهزلة فى الدراما الواحدة شرطاً واجباً . أما الدراما الرومانتيكية فلها الحرية الكاملة فى المزج بين الفكاهة والحزن فى الدراما الواحدة .

(٣) الوحدات الثلاث : فرق أساسى ثالث هو الوحدات الثلاث . كانت النيوكلاسيكية تتشدد فى اتباع وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحادث . فوحدة الزمن Unity of time أن كل حوادث الدراما تحدث جميعها فى أربع وعشرين ساعة أى يوم واحد . ووحدة المكان unity of place تحدث كلها فى مكان واحد لا تغيّر إلى مدينة أخرى أو إقليم آخر . ووحدة الحادث unity of action تدور كل حوادثها حول موضوع واحد وتجمعها وحدة واحدة . أما الدراما الرومانتيكية فقد احتفظت بشرط وحدة الحادث لأنه يتصل بالطبيعة الألمانية للدراما ، ولكنها أهملت وحدتى الزمن والمكان إهمالاً تاماً مطلقاً ، فعلى تنقل مكان حوادثها من مدينة إلى مدينة ومن قطر إلى آخر بكل حرية ، وحوادثها قد تمتد فتشمل الأيام والشهور والسنين . ثم هى فى فهم وحدة

الحادث قد فهمتها فهماً جديداً ، إذ كانت النيوكلاسيكية تعنى بوحدة الحادث أى أن يكون للمسرحية موضوع واحد فقط فلا تسمح بتوزع الانتباه إلى غيره . أما الدراما الرومانتيكية فأباحت لنفسها أن تتكون الدراما من موضوعين بشرط واحد بالطبع هو أن يكون بينهما اتصال حيوى منطقي .

(٤) ومن أعظم الاختلافات بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية أن الأولى كانت خالية تماماً من تمثيل الحوادث على المسرح . فإذا كان يحدث في الدراما حروب أو مبارزات أو جرائم قتل أو غير ذلك فإنها كانت تحدث خارج المسرح ثم يعلم النظارة بها من حديث الأشخاص وقصصهم عنها . أما الدراما الرومانتيكية فكانت تستخدم الحركة استخداماً عظيماً ، وكانت مثل هذه الحوادث مسموحاً بأن تحدث على خشبة المسرح أى أن تدخل في تكوين الدراما وتكون مناظر فيها . وهكذا كانت الدراما النيوكلاسيكية درامة قصص وإخبار . أما الدراما الرومانتيكية فهي درامة حركة وفعل وأداء فعلي . فكل شيء يحدث فيها تقريباً يحدث على المسرح ويشاهده النظارة .

الدراما المعاصرة :

الدراما المعاصرة تختلف اختلافات كثيرة عن النماذج السابقة كلها بسبب أنها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداء الفيد من كل المنابع دون انحصار مذهب معين . ولسكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الدراما المعاصرة بتجردها المطلق من كل القيود والقوانين التقليدية هي امتداد للدراما الرومانتيكية ، فهي في العادة مطلقة الحرية في الزمان والمكان ، وهي مطلقة الحرية في استخدام ما تراه لازماً لها من تعدد الموضوعات والتصميمات الثانوية . وهي لا تتردد أقل تردد في استخدام الجسد مع الفكاهة ، وهي قد تلجأ إلى القصص والإخبار أو إلى الحركة والأداء الفعلي ، كما ترى أن هذا أو ذاك

موافق لها . ثم هي قلَّ أن تمنى بالموضوعات الأرستقراطية كما كان يعنى بها الدرامات القديمة ، إذ تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التي تتناول الحياة العادية المألوفة . وهذه الدراما المنزلية أجود نتائج للدراما المعاصرة .

ولكن لما كانت الدراما المعاصرة لا تتبع إلا وحي إرادتها وما تراه أوفق لها دون أن تنقيد بنظريات محدودة لمدرسة واحدة فإنها كثيراً ما تعتنق مبادئ من النيوكلاسيكية إذ تراها أوفق لها ، فهي مثلاً أقرب إلى اعتناق وحدة المكان من الدراما الرومانتيكية . وذلك لأن كثرة المناظر تكلف المخرجين كثيراً من الجهد بل يكون عملاً مستحيلاً أحياناً ، ولذلك يلجأ الكاتب إلى اختصار مناظرهم وتركيزها كما شرحنا في أول هذا الفصل .

الدراما كنقد للحياة :

درسنا جميع نواحي الصنعة في الدراما تقريباً . ولكن لما كانت الدراما ككل الأدب يحكم عليها أيضاً من ناحية قوتها وقيمتها الخلفيتين ، وجب أن نقول شيئاً عن الدراما كأداة لنقد الحياة أو فلسفة عن الحياة .

وليس من الضروري أن نعيد هنا ما قلناه عن أهمية العنصر الأخلاقي في الرواية . فكل ما قلناه هناك ينطبق على الدراما أيضاً . فيكفي أن نشير على القارئ بالرجوع إليه . وإنما نتناول هنا الطريقة التي بها يعبر الدرامى عن فهمه للحياة وفلسفته عنها .

وهنا نعود إلى الفرق الأساسي بين الرواية والدراما . فالدراما من الوجهة النظرية موضوعية خالصة يجب أن تخلو من شخصية كاتبها . فهي لا تفسر الحياة إلا بمجرد عرضها ، وأما الرواى فيستطيع أن يفسر الحياة بكلتا الطريقتين : بعرضها وبتعليقاته الشخصية عليها . ولذلك يكون من الصعب علينا في دراسة دراما

ما أن نستبطن منها آراء صاحبها وفلسفته عن الحياة . وأما الروائي فهو يجترأ صراحة بهذه الآراء ، ولا يخفي علينا أنها آرائه . بينما يجب على الدرامي إذا حاول ذلك أن يضع آراءه على لسان أحد أشخاصه ، وإذن فكيف نعرف أن ما يقوله الشخص هو تعبير عن آراء المؤلف نفسه ؟

أما في الدرامات التي يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذي يتخذه المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة . إذ هو تلخيص للعواطف التي تثيرها حوادث الدراما وتحليل لمعناها وقيمها وحكم عليها . وكذلك الحال في الدرامات التي لا يوجد فيها الكورس ، ولكن يوجد شخص هو في الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه ، ويكون في الحقيقة امتداداً له ، وهو ذلك الذي قد يكون أولاً يكون له دور حيوي في الدراما ، وهو في كل مرحلة من مراحلها يتوقف لكي يشرح ويعلل وينقد . ويستخلص تجربة .

أما في الدرامات الأخرى فالأمر صعب جداً . وهنا يجب أن نحترس أشد الاحتراس من خطأ كثيراً ما يقع فيه النقاد . وهو أن نسرع بالتقاط حكمة ما أو خطرة فلسفية ما يقولها أحد أشخاص الدراما فنفهمها على أنها رأى المؤلف نفسه . بل يجب أن نعرف لكل حكمة يقولها الشخص قيمتها التمثيلية أولاً . أي نحكم عليها أولاً بمقدار ما تعبر عن شخصية هذا الشخص فقط . فهي إنما وضعت أولاً لتعبر عن رأيه هو في الحياة والأشياء من وجهة نظر شخصيته الخاصة التي يصورها المؤلف . وهي لذلك قد تتفق وقد لا تتفق مع رأى المؤلف نفسه . فالمؤلف في تصويره لشخصية قد ينطلقها بآراء لا توافق ، بل قد تناقض أشد مناقضة رأيه هو عن الحياة والأشياء ، ولكنه يفعل ذلك بدافع الإخلاص النزيه في تصوير وجهات النظر المختلفة . وإذن خطأ أن نلتقط كل كلمة ورأى يقولها أحد أشخاص درامات شكسبير ونقول هذا رأى شكسبير نفسه . وإنما نحتاج لكي نجزم بأن هذا الرأي هو رأى المؤلف نفسه إلى أن نقيس هذا الرأي بالجو

العام للدراما كلها و بسير حوادثها ووحدة معناها العام . وإذن فيجب أن نختبر كل قول بقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما وباتجاه حركتها والميل الذى تتخذه حوادثها .

وهذا يقودنا إلى نقطتنا الختامية . إن نقد المؤلف الدرامى للحياة لا يتجسم إلا فى الروح العامة والاتجاه الكلى لحركة درامته . وإذن فنحن نستكشف هذا النقد يجب أن نفحص درامته كلها ، وأن نفهم رجالها ونساءها وحوادثها وعواطفها ودوافعها ومصرعاتها ونجاحها وإخفاقها . أى أن نفهم عالمها الكلى الذى خلقه المؤلف . فكل مسرحية كما رأينا من قبل عالم مصغر يخلقه المؤلف . وإذن فيجب أن يكون هذا العالم الذى يخلقه مرآة لشخصيته ، ومعرضاً لمزاجه وذوقه وعقله ، ووجهة نظره إلى الأشياء ، واتجاه أفكاره وميوله ، والمعنى العام الذى يفهم به الحياة . حقاً إن من الصعب جداً بل من المستحيل أحياناً أن نصف روح عمله واتجاهه فى أى عبارة محددة مجردة تفنعنا بأنها نهائية ومصبوطة . ولكن التحليل الدقيق للتأثير العام الكلى الفكرى والخلقى الذى يتركه العمل علينا يعطينا فهماً عاماً لفلسفة المؤلف الدرامى عن الحياة .

نظرة عامة في النقد

عرضنا فيما تقدم عناصر النقد في الموضوعات المختلفة ، والآن نعرض للنقد لنذكر شيئاً عن قيمته واختلاف الباحثين فيه .

ولنبداً بالبحث فيما هو النقد ؟ :

كلمة (النقد) criticism تعنى في مفهومها الدقيق (الحكم) judgment . وهو مفهوم نلاحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عذماً . فالناقد الأدبي إذئذ يمتيز مبدئياً كخبير يستعمل قدرة خاصة وصرانة خاصة في قطعة من الفن الأدبي هي عمل المؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكماً . ولكننا حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدي ، أى الأدب الذى يتكون من النقد the literature of criticism فإننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر من الأدب الذى يصدر الحكم . بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذى كتب عن الأدب ، سواء أكان الموضوع تحليلاً أم تفسيراً أم تقديرأ ، أم كل هذه مجتمعة . فالشعر والدراما والرواية تتناول الحياة مباشرة . وأما النقد فيتناول الشعر والدراما والرواية بل يتناول النقد نفسه . فإذا عُرِّفَ الأدب الإنشائي بأنه تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي ، فإن الأدب النقدي يُعرَّف بأنه تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التى يوضع فيها .

المحذور المبرورة ضد النفر :

كثيراً ما توجه حملة على النقد خلاصتها أننا نريد أن نفهم عمل المؤلف فما فائدة كل هذه الوساطات الكثيرة ؟ لماذا ننفق الوقت في قراءة ما قاله واحد غيرنا عن دانتى أو شكسبير ، ومن المؤكد أنه يكون أنفع لو أنفقنا هذا

الوقت في قراءة ذاتي وشكسبير نفسيهما ! إن لدينا كثيراً من الكتب التي عن الكتب إلى حد أن مكتبنا تكتظ بها وانقباضها يقشنت فيها . ثم ليس هذا هو أدهى ما في الأمر . فقد نما في العصر الحديث أدب طفيلي من الشرح والتعليق وتما إلى حد ضخم أنتج بالتالي نتائج طفيلية ثانوية شديدة التعقد من النقاد الذين يكتبون عن النقد ، والذين يأخذون على عاتقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذي في الأدب الحقيقي ! وهكذا يتضخم لدينا العدد ، ليس فقط عدد الكتب التي عن الكتب ، بل عدد الكتب التي عن الكتب التي عن الكتب ! لدينا توارخ النقد ، ولدينا الدراسات التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره ، ولدينا مقالات المجلات التي تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش . وهكذا نعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالمي بطريق ثانوي أو حتى بطريق ثالثي شرر يدرس (التردوس المفقود) . ثم مانيوارنولد يدرس دراسة شيرر للتردوس المفقود . قد يكون لنا لذة في أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد أرنولد في اعتقاد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد ثالث في اعتقاد أرنولد عن اعتقاد شيرر عن ملتن ، ولكن مع ذلك يوجد خطر بليغ إذا وجهنا كل اهتمامنا إلى شيرر وأرنولد . إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه . وإذن أفليس الناقد مجرد جالب للتعقيد في الأدب ؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلاً عن دراسة الأدب المفقود . بل إنها قد تقف في طريق مثل هذه الدراسة بأن تجذبنا إلى أن نكتفي بهذا النوع السطحي من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها ، وهو شيء مخالف لمخالفة حيوية للمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم .

هذه الاعتراضات معقولة تماماً . وهي يجب أن تعطي حقها من العناية والتقدير في عصر قد أصبح فيه الأدب الإنشائي في خطر من أن تغطيه الكتلة النامية من العرض والشرح . وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد ضرر النقد الذي أصبح ميزة بارزة في الحياة الفكرية لمصرنا . ولكننا لا يمكننا

أن تذكر فائدة النقد لهذا السبب ، فإن للنقد مكانه المشروع ومهمته المشروعة .

النقد كأدب :

وانتج في توضيح نقطة كثيراً ما تهمل . إن الفرق بين الأدب الذى يتناول الحياة مباشرة وبين الأدب الذى يتناول الأدب مهما يظهر أنه فرق أساسى فهو فرق صناعى متكلف . فإن الأدب ينتج من أى شيء يهمنا فى الحياة . ولكن الشخصية هى واحدة من أهم الحقائق الرئيسية فى الحياة ، ومن أكثرها تشويقاً وأعظمها شأنًا . وهكذا ينتج أن الناقد الذى يقوم بتفسير شخصية أديب كبير كما تتضح فى عمله وتفسير هذا العمل فى كل جوانبه المختلفة كتعبير عن الرجل نفسه ، هذا الناقد يتناول الحياة تناولاً حقيقياً مثل الشاعر أو المؤلف الذى يقوم هو بدراسة آثاره سواء بسواء .

والكتاب النبيل هو شيء حيوى مثل الفعل النبيل . وماهيات الفن حيوية تماماً مثل الماهيات التى يتضمنها جانب آخر من نشاط الحياة المتعدد الجوانب . وقد عبر المستر ولیم واطسن عن هذا الرأى تعبيراً رائعاً فى شعره حين اعترض عليه بأنه كثيراً ما يبحث فى عمل الشعراء الآخرين ، فأجاب بأنه قد اتخذ الشعراء العظام موضوعه وقال : (قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة) . وهكذا نرفض هذا الاعتراض الذى يوجه إلى النقد ما دام قائماً على اعتبار أنه مختلف فى النوع عن الأدب الإنسانى الذى يستمد موضوعه ووحيه من الحياة مباشرة . فإن النقد الحق يستمد أيضاً موضوعه ووحيه من الحياة ، وهو أدب إنسانى أيضاً فى طريقته الخاصة .

ومن الهام أن نميز بين ضرر النقد وبين فائدته . وهى مشكلة ليست صعبة كثيراً ، فإننا نستطيع من تجاربنا الخاصة أن نعرف متى يصير النقد خدعة ومتى يكون عوناً لنا .

ضرب النفر :

يصير النقد خدعة حينما نظل قانعين بما قاله غيرنا عن مؤلف عظيم بدل أن نذهب مباشرة إلى ذلك الأديب ، ونحاول أن نتملك أدبه لأنفسنا . وقد كثرت الآن هذه الخلاصات الموجزة من المعرفة في الأدب وفي غيره من أنواع الدراسة . ونحن في حياة السرعة وفي مترك القالب المتعارضة قد نميل إلى الاعتماد على هذه الخلاصات في الحصول على معرفة كثير من الأدباء الذين يتحدث عنهم العالم بكثرة ، والذين نرغب في أن نتحدث عنهم نحن أيضاً ، ولكن ليس لدينا الوقت أو ليس لدينا الصبر لكي نتعرف بهم معرفة شخصية . فالكثيرون منا يتراجعون أمام قراءة الأوديسة بحجة أنها طويلة جداً ، وأنه يوجد كثير جداً من الأشياء التي يهمنا أن نقرأها هي الأخرى . وهكذا يبدو أنه يوافق حاجتنا تماماً مثل هذه الخلاصة الموجزة الصغيرة لمحتويات هذه القصيدة القديمة الرائعة ، هذه الخلاصة الموجودة في Ancient Classics for English Readers . والآف يجب ألا يربى هذا الاعتماد على أدب العرض والتلخيص باللوم والتعنيف كما يفعل كثير من الذين يكتبون عن هذا الموضوع . فإن الموضوع يجب أن يعالج علاجاً علمياً . وإنه لمن التمجيز لأكثرنا أن نحاول أن نقرأ بأنفسنا كل كتاب في الأدب العالي يستحق القراءة . فلو وضع السؤال هكذا : هل الأفضل أن نظل جاهلين بالأوديسة تماماً أم أن نحصل على فكرة ما عن قصتها وأشخاصها من طريق ثانوي لما ترددت في الإجابة بأنه من الأفضل جداً أن نعرف شيئاً عن القصيدة من أشد مختصراتها إيجازاً عن ألا نعرف شيئاً عنها مطلقاً .

الحياة قصيرة ، ودائرة فراغنا محدودة عادة ، ويزيدها ضيقاً الاتجاه الخاص لميولنا الذاتية . حقا قد يكون صغيراً جداً ذلك الجزء الذي نستطيع أن نأمل في معرفته معرفة شخصية . وإن تشوقنا إلى قراءة الأدباء المشهورين ومعرفة شيء

عن شخصياتهم لتشوق مشروع طبيعى ، ومن السخف أن يقال إننا يجب ألا نلجأ بحرية إلى ما كتبه الآخرون عنهم ونتخذة بديلاً عن قراءتنا الخاصة لأعمالهم أو مرشداً في دراستنا لها إلى أهم ما يستحق العناية منها . فكل واحد يسلم بأن فولتير واحد من أعظم الرجال في أدب القرن الثامن عشر وقراءته إذن هامة ومشوقة . وجوانب دراسته متعددة ، ولكن مؤلفات فولتير المستقلة عددها أكثر من مائتين وستين ، فقد كتب أشعاراً اجتماعية وقصائد قصصية وقصصاً تمثيلية ونقداً تمثيلياً وتاريخاً وسيراً وحكماً فلسفية ودراسات فلسفية . وهذا العمل الضخم المتنوع لا بد أن يظل مجهولاً من القارئ الانجليزى العادى . ولكنه سيجد في الكتاب الرائع الذى ألفه Lord Morley في ٤٠٠ صفحة دراسة جيدة ورائعة عن الرجل ووسطه وعمله . فإذا قرأه قراءة جيدة فإنه سيحصل على فكرة عن عبقرية فولتير وقوته ومزاياه وعيوبه أحسن بكثير من تلك التى يستطيع أن يحصل عليها من محاولات سريعة غير منظمة لأنه يقرأ عمل فولتير بنفسه .

ثم يوجد كثير جداً من الأدباء غير العطاء الذين يستحقون بدورهم الدراسة والذين لم عبقرية خاصة تستحق الفحص والدراسة . ولكن ليس لدينا الوقت الذى يسمح لنا بقراءة هؤلاء جميعاً ، وإذن فن المستحسن جداً أن نحصل على معرفة موجزة عنهم عن طريق ما كتبه عنهم الآخرون .

وهكذا يكون من المبالغة الشنيعة أن يقال إننا يجب ألا نعتمد قط على أناس آخرين في معرفتنا بالمؤلفين والكتب . ولكن مع ذلك يجب ألا نهمل أهمية المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسى هو بالأدب مباشرة وليس بالتفسير النقدى للأدب . فإنه إذا كان الغرض الأول للدراسة الأدبية هو تنمية العلاقات الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأديب فإننا إذا اكتشفنا بالكتب التى عن الكتب شعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقاً كافياً . فالميزة الجوهرية لكتاب عظيم وقوته الذاتية الحيوية لا يمكن أن يشعر بهما على أنهم وجه إلا فى تناول المباشر

فقط ، ولا يمكن أن ينقل خلال أى واسطة أو مساعدة إلا إلى حد صغير جداً .
أخبرنى أستاذ أمريكى مشهور بأنه جاءه تلميذ له يسأل : ما هو أحسن كتاب
أقرؤه عن Timon of Athens لأننى أكتب عنه بحثاً . فكانت إجابة
صديق : أحسن كتاب تستطيع أن تقرأه عن Timon of Athens هو :
Timon of Athens . فكان هذا جانباً لم يكن قد التفت إليه المستفهم ،
فانصرف أ كثر حكمه . وهو جانب يهمله الكثيرون منا كثيراً . فلن يكون
أى تحليل أو نقد لكتاب بديلاً صالحاً عن امتلاكنا الشخصى لهذا الكتاب
بنفسه . فإن الجهد الذى تنفقه فى محاولة الحصول على هذا الامتلاك هو أ كبر قيمة
من أى معرفة عن الكتاب نحصل عليها من الخارج .

وهذا يذكر بحظر آخر يشتمل عليه اعتيادنا المستمر على أدب العرض
والتعليق ، فإننا نصبح مستعدين لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه
عليه . وهو خطر بليغ جداً لأنه يزداد بازدياد قوة الناقد نفسه . فإنه إذا كان
ناقداً كبيراً حقاً أو كان رجلاً ذا علم ممتاز وشخصية قوية بمنازاة فإنه يفرض نفسه
عليها . فإن ملاحظتنا لقوته وضعفنا تجعلنا نسلم أنفسنا له ، إذ يستولى على فكرتنا
إلى حد أننا نأخذ حكمه كحكم نهائى . وهكذا ننظر إلى الكتاب لا من خلال
عيوننا الخاصة بل من خلال هيئته . فنجد فيه ما قد وجد هو فيه . ولا نجد أ كثر
من ذلك . فما أخطأه هو نخطئه نحن . وتجربى قراءتنا على الخطوط التى قد رسمها .
وهكذا يقف هو بيننا وبين موضوعه لا كمنسر ولكن كعقبة . فبدل أن يقودنا
يمد أمامنا السبيل ، فتتوقف علاقاتنا الشخصية بالمؤلف ويتعطل علمنا الذهنى
انغاص على الكتاب .

قائمة النقد :

ولكن مهما تكن النتائج التى تنتج من ضرر النقد بليغة فإن فائدته الحققة

لدراسة الأدب لا يتردد فيها لحظة واحدة . فإن إنكار فائدة النقد هو ادعاء إما بأنه لا يمكن أن يكون أحد آخر أعقل منا ، وإما بأننا لا نستطيع قط أن نستفيد بما لفرد آخر من تجربة أعرق وعقل أعظم . ومهمة النقد الأساسية هي أن يوحى وأن يشجع وينير السبيل . فإذا كان شعر كبير يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لعنى الحياة ، فإن ناقداً كبيراً قد يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لعنى الأدب . والناقد الحق هو ذلك الذى يزاوِل عمله بمعرفة عن موضوعه هي في عمقها وحيثها أعظم بكثير من معرفتنا نحن ، والذي قد وهب مواهب خاصة من عمق النظرة والتأمل والتفهم . وحقا إنه يكون غاية الوقاحة الادعاء بأن مثل هذا الرجل لن يرى قدراً أكثر مما نستطيع أن نراه في آية ما من آيات الأدب . . ويكون حقاً مطلقاً أن نتخيل أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال وثروة من المائدة وعمقا من الأهمية لا نستطيع بدون هذه المساعدة إلا أن نظل عنها غمياً . فالناقد كثيراً ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماماً ، وكثيراً ما يؤدي مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساساً مبهماً غامضاً ليس له قيمة عملية ، فهو أحياناً مستكشف يستكشف أرضاً جديدة ، وهو أحياناً رفيق صديق يدانا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمرّ بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة . وهكذا يجعلنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم وبقدرة أعرق . ثم ليس هذا كل شيء ، فإنه كثيراً ما يؤدي لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ويعارض آراءنا التي سبق أن كوتناها ولا يقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز . فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذى يتناوله بعقل حاضر منقبه فطن فإنه لن يكون أمراً هاماً . هل نحن نوافق ما يقوله لنا أم نرفضه . ففي كل حالة سوف نكسب من تناوله في عمق النظرة وفي القوة .

مهمتنا النقد :

للقدر مهمتان مختلفتان . مهمة التفسير interpretation ومهمة الحكم judgment . وحقا إنه عمليا قد اجتمعت هاتان الوظيفتان عادة حتى يومنا الحاضر ، إذ أن معظم النقاد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية . ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسي للناقد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

الناقد كقاصد :

إذا قبلنا مؤقتا هذه الوجهة من النظر التي تحد من مهمة النقد وتحصرها ، فإننا نسأل : ماذا يجب على الناقد أن يعمل به باعتباره مفسرا ؟ وبالإجابة ستري أنه حتى لو كانت مهمته في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة وشاقة معاً . فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذي أمامه ، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ما هو وقتي فيه وما هو دائم ثابت مستمر ، وأن يجلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والخلقية التي قد أثارها المؤلف وتحكمت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعرا بها أو غير متفطن إليها . وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئا واضحا التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذي يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ويلخصها ويشرح ميزاتها يارجاعها إلى مصادرها . وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب في

الحقيقة ، محتوياته ، وروحه ، وفنه . فإذا عمل ذلك فإنه ستركه لنا لنحكم عليه ونقدره . قال Walter Pater : (الشعور بميزة الشاعر أو الرسام ، وحلها ، وعرضها — هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد) .

والناقد في تأدية واجبه سوف يتبع اتجاهه الخاص في العرض ، فقد يحبس نفسه تماماً على الكتاب الذى في يده ؛ ويحصر انتباهه كله فيما يجده فيه . وقد يوضحه بالرجوع المنظم إلى أعمال أخرى لنفس المؤلف . وقد يلقى عليه ضوءاً من الخارج باتباع طريقة المقارنة . وقد يتقدم عن ذلك في ميدان النقد فيبحث عن سره في مبادئ التفسير التاريخي . ولكن مهما يكن منهجه فإن غرضه الوحيد هو أن يعرف الكتاب في حد ذاته وأن يعاوننا على أن نعرفه في حد ذاته . فلن يصدر حكماً قاطعاً عليه من وجهة نظر ذوقه الخاص . أو من وجهة نظر أى مجموعة منظمة من الآراء النقدية .

النقد الاستدلالي والنقد الحكمي :

النقد الاستدلالي criticism moulton :

للأستاذ مولتون Inductive دراسة عن « شكسبير كفنان درامي » جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمي تماماً من النقد الأدبي . فبعد أن ذكر رأياً لما كولى في أن أحكام النقد تستمد من مجرد الذوق ، عارض هذا الرأي ونادى بما يسميه (النقد الاستدلالي inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد . والاسم نفسه يدل على مقدار تأثر منشأ هذا النوع بالتأثير القوي للعلم الحديث . والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو (أن يجلب إلى دائرة العلوم الاستدلالية دراسة الأدب) . فهذا النقد يقول إنه يجب أن يُعدّ لا فرعاً من الأدب ولكن فرعاً من العلم . وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية والحياد العلمي . ويقول :

(إن الدراسة التي نريدها هي دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم ، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة) . فالناقد الاستدلالي مثل الباحث في أى ميدان آخر من ميادين البحث العلمى « ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هي في الحقيقة ، باحثاً عن القوانين والمبادئ التي قد كونت منها والتي تنتج آثارها ومحاولاً تنظيم هذه القوانين والمبادئ » . وهكذا -- كما يقول مولتون -- تتضح ثلاث نقاط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالي القديم وبين النقد الحكيم^(١) القديم . فأولاً : النقد الحكيم يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة في الأعمال الأدبية . وهذه المسألة خارجة عن العلم . « فالجيولوجي لا يمدح الحجر الرملى الأحمر القديم كـ نموذج للشكوكين الصخرى ، أو يلقى تعليقات تهكمية عن العصر الثلجى ! » فالناقد الاستدلالي كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئاً عن الاختلافات في القيمة ، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات في النوع . والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة بن جنسون في انقصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أيها الأنسى وأيها الأخط ، وإنما فقط تعتبر متميزة من « نفس الناحية التي يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات العديم الأزهار » . ومثل هذا التميز « لا يدع مجالاً للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة » . وهكذا يجب أن الخلافات التي بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد ، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية

وثانياً : أن النقد الحكيم يعتقد أن الأشياء التي يدعوها قوانين الأدب هي مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة ، أى مفروضة من قوة خارجية ومحمية على الفنان مثل تحميم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان . وأما من ناحية النقد الاستدلالي فلا وجود لمثل هذه القوانين ، فإنه يعدد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعدد العالم الطبيعى قوانين الطبيعة ، ليست شروطاً مفروضة من جهة عليا خارجة ،

(١) الحكمى judicial نسبة إلى حكم أى الذى مهمته إصدار الأحكام

ولكن حقائق في نفس الطبيعة قد حُدَّت . فقوانين الطبيعة هي مجرد سرد منظم للنظام الذي يلاحظ فعلاً بين الظواهر . وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تماماً ، فإنها تدل على ما هو كائن ، ليس على ما يجب أن يكون .

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسبيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجة على شكسبير وهو ملزم بطاعتها مسئول عن الخضوع لها ، ولكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها . وإذا فنحن إنما نستعمل لغة المجاز حين نقول إن شكسبير (يخضع) لكذا وكذا من (قوانين) القصة التمثيلية ، مثلاً نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول: إن النجوم (تخضع) لقانون الجاذبية . وإذا فليست مهمة الناقد أن يفحص عمل شكسبير من وجهة مطابقتها أو عدم مطابقتها لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعاً مستقلاً ، ولكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختبار المباشر لروايانه المبادئ التي قد كتبت هذه الروايات طبقاً ، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار في قول عام . وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحكم والنقد الاستدلالي . فالفن النقد الحكيم يفترض أن هناك مثلاً علياً محددة يمارس الأدب تطبيقها ويحكم عليه بها ، وقد اختلفت هذه المثل اختلافاً كبيراً باختلاف النقاد وباختلاف العصور ، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نجده من أن النقد كثيراً ما سقط إلى هذه الهوة ، ولكن وجود مثل هذه المثل قد كان معقداً رغم ذلك ، وأما النقد الاستدلالي فلا يعترف بأى مثل مقرر ، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل ، فالأدب هو نتاج للنشوء والتطور مثل أى ظاهرة تدرسها العلوم ، وتاريخ الأدب هو تاريخ التبدلات التي لا تنقطع ، وهكذا يفشل فشلاً ذريعاً كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقرر نهائية ، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعاً لطبائع الأشياء أن توجد نهاية .

وهكذا تكون الخلاصة «أن النقد الاستدلالي يختبر الأدب في روح الاختبار

الخالص ، باحثاً عن قوانين الفن في أعمال الفنانين ، ومتناولاً الفن كبقاى الطبيعة باعتباره شيئاً ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف في النوع عن بعضها البعض ، ولا يمكن معرفة إحدى هذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لفهم التغيرات بنفسه دون تدخل شيء آخر خارج عنه » .

وبناء على هذه النظرة إلى مهمة النقد لا يكون للنقد أى شأن مطلقاً بقيمة القطعة من الفن الأدبى أو بإحساساتنا الشخصية المتعلقة بها ، فالناقد يهمل كل اعتبارات الذوق الفردى وكل مسائل الجودة المطلقة أو النسبية ويقف نفسه كلها كالعالم على عملية الاختبار . فالناقد كما قال تين مرةً هو نوع من العالم بالنبات ولكن مهمته ليست ظواهر حياة النبات وإنما ظواهر الأدب .

ولدينا نظرية أخرى عن النقد الاستدلالى وهى : أن قانون عمل كل مؤلف يجب أن يبحث عنه فى ذلك العمل الأدبى نفسه . ومعنى هذا أن هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أى مؤلف آخر ، وإذن لا يمكن أن يستخدم كثال للحكم أو حتى كمرشد . وهذه النتيجة تثير مشكلة سنعرض لها بعد برهة . وفى نفس الوقت يجب ألا ننفل أنه من الممكن أن نفهم النقد فهما يتكرر جمود الطريقة الحكيمية القديمة ، وفى نفس الوقت لا يتكرر حق الناقد فى التقدير والحكم . والمفتاح لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية الأدب والطريقة التاريخية فى التفسير . ويمكننا أن نوجز القول فى هذا بالرجوع إلى الناقد الفرنسى Edmand Scherer فحين قام شيرر بدراسة قصيدة « الفردوس المفقود » وهش إذ وجد رأيين عنها متعارضين تماماً ، رأى فولثير ورأى ما كولى : فأحدهما توغل فى احتقار لاحد له ، والثانى أضمن فى تقييد لاحد له . فتساءل : هل الاحتقار أو التقييد يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقى على القصيدة ؟ هل يعطينا أحدهما أى وصف حقيقى لعظمته ولواطن ضعفها ومساكنها بين آيات الأدب ؟ بكل تأكيد لا . فهذان

ليساً حكمين مستندين على أساس مطلقاً . وإنما هما مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقدين . وهما ينقصهما تماماً الصفة التي يجب قبل كل شيء أن توجد في كل من يتعرض للقيام بمهمة الحكم على الأدب ، ألا وهي صفة الحياد والزاهة . فهما يخبراننا بما اعتقده في عمل ملتين فرنسيّ ذكيّ في القرن الثامن عشر وإنجليزى ماهر في القرن التاسع عشر ، ولكنهما لا يعيناننا على أن نكون لأنفسنا حكماً خاصاً عليه . وهما يلغى أحدهما الآخر بكل بساطة . قد نجعلنا ميولنا الخاصة تميل إلى جانب رأى فولتير ، أو إلى ناحية رأى ما كولى ، ولكنهما في حد ذاتهما يغادراننا غير مقتنعين وغير فاهمين . وإذن فكيف نستطيع أن نأمل في أن نكون وجهة نظر بعيدة عن المواقف الشخصية — وجهة نظر منها ترى قصيدة « الفردوس المفقود » كما هي في الحقيقة بصرف النظر عن مسألة ما إذا كانت تتمتعنا أو لا تتمتعنا ؟ بقول شيرر : نستطيع ذلك باتباع الطريقة التاريخية الحديثة . فهذه الطريقة أقرب إلى القطع والجزم وإلى العدل والإنصاف من طريقة المدارس النقدية القديمة ، لأنها تحبس نفسها على أن تفهم الأشياء لا على أن تصنفها ، وأن تشرحها لا أن تحكم عليها ، ففرضها أن تصف العمل من وجهة عبقرية مؤلفه ، ومن القالب الذى اتخذت هذه العبقرية بتأثير الظروف المحيطة بها . فأول مهمة لنا في تناول « الفردوس المفقود » إذاً تكون أن نبعد على أقصى ما نستطيع كل ميل شخصيّ ناتج إما عن النفسية الفردية والاستحسان الشخصيّ ، أو عن العادات والأذواق الأدبية لزمنا ووسطنا ، وأن نصف القصيدة ، ونشرحها كما هي في كل ميزاتها المختلفة من الموضوع والأسلوب ، بتحليل دقيق لعبقرية ملتين وبيئته ، للرجل نفسه وخلاصة المؤثرات الفكرية والفنية والسياسية التى أثرت فيه سواء أعددناها مؤثرات طيبة أم رديئة — وحتى هذه النقطة لا يزال الناقد يعتبر فيها كمختبر ، رغم أن عناصر الشخصية والوسط — وهى أشياء لا تدخل في نظرية الأستاذ مولتون — تؤكد تأكيداً خاصاً . (أى في نظرية شيرر) ولكن هنا يفترق

شيرر عن مولتون ويرفض أن يتقدم من التفسير إلى الحكم . فيقول : « إنه من هذين الشئيين : من تحليل نفسية الأديب ومن دراسة عصره ينتج بالضرورة الفهم الصحيح لعمله » . والفهم الصحيح بدوره يعطينا مبادئ نقدية تقدر بها مكانته وقيمه . فبدلاً من تقدير نرسله وحياً للصدفة والظروف يكون لدينا حكم على العمل مستمد منه نفسه ويحدد للمرتبة التي ينتمى إليها بين منتجات العقل الإنساني .

وبما أنه ليس من غرضنا الحالي أن نناقش النظريات الحديثة عن أغراض النقد وطرقه ، فإن هذين الكاتبين يكفيان لتوضيح الميل البارز في عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد ، وبينما يرفض مولتون النقد الحسكي إطلافاً يحاول شيرر أن يجد أساساً لنقد أعمق وأثبت من أى نقد يمليه الذوق الشخصي . ولكن الناقد الإنجليزى والفرنسى كلاهما يحاول الخلاص مما للمدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تملأها الصدفة ، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتاً وأكثر تنظيماً .

الطرق القديمة للنقد الحكمى :

إن هذه الاتجاهات الجديدة التي ذكرناها لعل أعظم قدر من الأهمية . فإننا نتبهما معقدين تماماً أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقة حية عن الأشياء التي تهمن في أى عمل أو أديب نتخذ موضوعاً للدراسة . وقد أصاب اللورد مورلى في قوله إنه لشيء مخجل تماماً للذكاء الإنسانى أن العلماء جيلاً بعد جيل يظنون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة *tragedy* ، بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم ، وبهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبى الخلق وأخذ من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق

اعتناقها والخضوع لسلطة النقد القداماء . والطريقة الوحيدة الممكنة للخلاص من تقلبات الأذواق الفردية كان يظن أنها توجد في الرجوع إلى مجموعة قوانين محددة . فكان كل أديب يُنقد طبقاً لمبادئ تطبق على عمله من الخارج ، بينما كان كل اتجاه جديد في الأدب يقدر بالرجوع إلى النماذج ، إلى ما تم عمله من الأدباء الآخرين في المصور الأخرى ، والنقد ليس للكلاسيكيات الذي بدأ من عصر النهضة والذي لا يزال يوجد في الأوساط المدرسية حتى اليوم قد أدى إلى اعتقاد عام في قيمة الأدباء اليونان والرومان كمثل عليا ثابتة للبراعة . وحتى حين تهدمت هذه النظرية فقد ظل عمل الناقد أن يرجع إلى أديب ما أو مدرسة ما من الأدباء . يعتقد أنهم قد مثّلوا القوانين الصادقة للأدب تمثيلاً نهائياً .

وهكذا كثيراً ما كان النقد ينحصر في مناقشات صارمة عن مسائل على خط ضئيل من الأنعمية الحقّة ، ومحاولات عقيمة لحفظ المنتجات في حدود معينة موصوفة . وهكذا صار النقد اصطلاحياً conventional صارماً متعنتاً dogtritic مستبدّاً arbitrary ينكر كل انحراف عن الخطوط المرسومة والسفن الموضوعة كما في حالة شكسبير الذي ظل إلى زمن طويل في فرنسا وبوساطة عدد كبير من النقاد حتى في إنجلترا يُعتقد أنه متبربر دخيل من الفن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التي قد اعتبرت كنموذج مثالي . فمثل هذا النقد كان دائماً يبحث عن مرشد له في الماضي ، ولذلك كان يرفض فعلياً مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدة لنفسها . وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التي أكدها وردسورث والتي تتضح مراراً في التاريخ الأدبي «إن كل أديب — إلى الحد الذي تبلغ إليه عظمته وإبتكاره -- قد خلق الذوق الذي يجب أن يتخذ حتى يستمتع به » ويمكننا أن نضيف : وقد وضع المبادئ التي يجب أن تطبق في الحكم على عمله .

ولنمثل لهذا النوع من النقد القديم^(١) بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون .

فأما addison فيحاول نقداً منظماً للفردوس المفقود ، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصى ، ويرى أنه تطابق الإلياذة والإينيد Aenid في المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر . وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصى ؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهوميير وفرجيل وأرسطو . فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي هؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه . وهكذا أخطأ ملن حين جعل واقعة قصته محزنة . بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء سارياً . وأخطأ ملن إذ كان يتبع روح سبنسر وآر بوس توأ أكثر مما كان يتبع روح هوميير وفرجيل . ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول : « إن قوانين أرسطو للشعر القصصى التي وضعها من تفكيراته في هوميير لا يمكن الادعاء بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألفت منذ عصره ، إذ أنه من الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد التي ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين » . ونحن بالضرورة لانملك أنفسنا من أن ننسأل : أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد بل أيضاً الفردوس المفقود ؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب .

وأما جونسون johnson فكان نقده أيضاً على هذا المتوال ، فهو كما قال ما كولى : « قد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره^(٢) والذي كان هو

(١) هو النقد الكلاسيكي الذي سيطر في القرنين ١٧ ، ١٨ وقد عرفنا عيوبه في تاريخ النقد .

(٢) عصره هو الدور النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وتلته الرومانتيكية .

يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن نوع من الشعر . وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئ نقدية يحكم بمقتضاها ، فإنه كان يلتمس هذه المبادئ في هذا الشعر ، فكان دائماً يرجع إليه . وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطأ ضئيلاً من المعنى والجودة في أى شعر آخر . وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير وملتن ، وكان ظالماً لكل الظلم تجاه جراى ، وكان دائماً يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة .

تأثير الروح الجريئة في النقد :

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كمثالين للنقد الذى سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبياً ، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أى ناقد في العصر الدكتورى^(١) ، شعر توّاً بتغير عظيم . فالرأى القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائياً ، والطرق القديمة قد أهملت عملياً ، ويجب بالطبع ألا ننظر أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون . شرعين وقضاة في آنٍ واحد ، أو أنهم لم يعودوا يعبرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج ، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد أن الأغراض التشريعية والحكومية قد أهملت تماماً . ولكن النقد يظل يُقدَّر ، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجالية ونماذج المقارنة ، وهكذا ، حتى مانيو أرنولد مع تخوفه من الآراء المجردة ومن وضع النظم كان مع ذلك يعتقد عقائد معينة عن «الأسلوب العظيم» grand style وعن غيره من الأشياء . ولكن رغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ . فالناقد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ أنموذجاً — يشغل أكثر نفسه الاهتمام

(١) هو عصر تينسون وماكول ومانيو أرنولد وكارليل .

العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع التقاريط والانتقادات ، بينما مبدأ ال eclecticism وهذا المذهب يعنى أن التفكير يكون حراً فى اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألاً يكون ملزماً بمذهب واحد لا يفهم ولا يعنى إلا آراءه ، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه فى الرأى والدوق . وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا ، والطرق النسبوية الارتقائية التى تغزو بسرعة كل ميدان فكرى ، قد اجتماعاً لى يعطيا النافذ الحديث سعة فى النظرة وسرورة فى الفهم وتسامحاً فى العطف وإدراكاً لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو ، وكل هذه كانت معدومة تماماً من النقد فى المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحسمى والبرهنة على أهية :

إن أغلب ما يقوله مولتون بشدة عن سخر النقد القديم وعيبه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة فى التفكير أن نوافق عليه . وفى نفس الوقت يستحيل فى اعتقادى أن نوافقه على أحد استنتاجاته الرئيسية ، لست الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبى علماً كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين ، وإنما نقطة الخلاف عندى هى إنكاره التام للنقد الحسمى ، فهما تكن النتائج التى يحصل عليها بالنقد الاستدلالي فإنها نتائج لا يستطيع دارس الأدب أن يقنع بها ، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جداً فى النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى .

النقاد العلمى للأدب هو كما يقول مولتون « ليس له أى شأن بالجودة النسبية أو المطلقة » فهو يعرف الاختلافات فى النوع ولكنه لا يعرف الاختلافات فى القدر والقيمة ، وهو يبحث عن القوانين والمبادئ لمجموعة ما من الأدب مثل

الدراما الشكسبيرية ، ويبحث عنها في العمل نفسه ، فإذا وجدها حددها . ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها . فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذى تحتوى عليه الدراما الشكسبيرية صائباً أم غير صائب ، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة ، هى مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمى عن الظواهر كما هى فى الواقع .

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التى من نفس النوع العام هى أسئلة لا مناص منها وهى طبيعية ومشروعة . فهى تجبرنا على أن ننقب إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها ، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو تغير سبب إلا مجرد إرشادنا فى قراءتنا . وهنا تدعم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعى كالجولوجيا . فالجولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية ، وللصدق والكذب ، ولل قوة العاطفية ، وللتأثير الفنية . ومثل هذه العناصر هى من جوهر الأدب الذى إنما يوجد ليفسر الحياة فى صور من الفن والذى لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتى التفسير والفن . وفى الجولوجيا لا نتساءل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه . فنشرح ذلك ، وبالشرح تنتهى مطالبنا . وأما فى دراسة الأدب فهذه الأسئلة تعود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذى نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين ، أى مسألة ميزاته وعبء به الإنسانية والفنية . ومن العبث أن يقال إنه حتى أمام الذى يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجولوجيا فى روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود المزايا والعيوب . فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمى نفسه ، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون . لأنه إذا خصص مجلدا ضخما عظيما عن العرض الاستدلالي لفن شكسبير ، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك ، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول الذوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفننان تمثيلى . وهكذا اعتقد أن طريقه الفنية هامة ليس فقط كطريق لشكسبير بل أيضاً كطريق يمكن أن نعتبرها بارعة فى نوعها . وإلا فإذا

كان كالجيوولوجي تماماً غير مهتم بقيمة الصخور التي يدر لها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب بتفصيل عن الفن التشبيلي لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox . [من الواضح بالطبع أن هذه أمور تافهة ومؤلفات عديمة الأهمية] .

وليس هذا إلا ما كان منتظرا . فهما تكلمنا كثيرا عن علم النقد ، فإن الحكم في الأدب شيء ضروري . فالتلميذ الصغير يحكم بطريقة البسيطة الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه « حلو » أو « ردي » . وأخته تحكم حين تقول عن حكاية إنها « حلوة » أو « مرّة » . فلا يستطيع أحد أن يقرأ بفهم دون أن يكون رأيا ما عن قيمة ما يقرؤه . وإن أول سؤال توجهه إلى صديق لك يأتيك بكتاب جديد لقرأه هو ما ذا يظن عنه . وحين نتمعق أبعد في دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تتمدد وتزداد صعوبة . فنجد أنفسنا مرغبين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده أولا من رأى متزمت ، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائى . إذ فشل النقاد أنفسهم في أن يتفقوا على مسائل تبدو أساسية كثيرا ما يدعو إلى الشك وأحيانا يدعو إلى السخط . ولكن ليست هذه الأسباب التي تدعونا إلى إهمال المسألة ، أو إلى اتباع ما للباحث العلمى من موقف تام المحايدة عديم الميل . إننا دائما نقبل شاكرين ما يعطينا إياه الناقد الاستدلالي ، ولكننا رغم ذلك سنتحول إلى الناقد الحسكى على أمل أن يتم عمل الاستدلال بمساعدتنا على أساس النتائج التي حصلنا عليها في أن نميز بين ما هو رائع في الأسلوب ، وما هو ليس برائع . فالاختلافات في القيمة لها وجود ، ويجب ألا نهمل ولا يغفل عنها . وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية ستظل خالدة باقية . هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجيوولوجي الذي يستوى أمامه في الأهمية

كل أنواع التكوين الصخرى فاستوى أماننا في الأهمية كل أنواع الأدب ، وفي هذه الحالة يستوى عندنا أن نقضى حياتنا في دراسة الروائع أوفى دراسة الغناء . فإذا كان هذا هكذا فإن النقد الحكيم الذى يحاول حل مسألة القيم الأدبية literary values ، مهما تكن أخطاؤه القديمة كثيرة ، ومهما يكن من المؤكد أنه سيلاقى فى المستقبل أسباباً كثيرة للفشل والإخفاق أمام الصعوبات اللانهائية التى تعترض طريقه ، فإنه برغم ذلك كله ستظل له منزلته التى يجب أن يحتلها وواجبه الذى يجب أن يقوم به .

دراسة النقد كأدب :

قد تناولنا حتى الآن أدب العرض والحكم من ناحية علاقته بالأدب الذى يتناوله كموضوع له . والآن نعرض للجانب آخر من موضوعنا .
فى المرة الأولى نرجع إلى قطعة من النقد لاهتمامنا بالكتاب ، أو بالمؤلف الذى يتناوله هذا النقد ، ولكن بعد ذلك سوف نستكشف فى هذا النقد شيئاً آخر يستدعى اهتمامنا . فمثلاً كتاب أرنولد Essays in criticism قد نهتم بقراءته أولاً لكي نحصل على تقدير أتم لوردسورث أو لبيرون أو لشلى أو لكيتس . ولكن بصرف النظر عن المساعدة التى يقدمها إلينا الكتاب فى هذا السبيل ، وبصرف النظر عن أهميته الثانوية كوسيلة إلى غاية ، فإن له قيمته الذاتية كتعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره وطرقه وأغراضه . وحتى لو وجدنا أقوال أرنولد عن هذا الشاعر أو غيره غير مرضية ، وحتى لو لم نجد فى هذه الأقوال فائدة ما أو وجدنا فائدة قليلة فيها كوسيلة إلى غاية ، فإنها تظل ذات أهمية وائدة باعتبارها أقواله هو . وما يصدق عن أرنولد يصدق بالطبع عن كل النقاد الكبار . ومعنى هذا أن النقد ، برغم أنه قد يعتبر مبدئياً كأداة فى دراسة الأدب ، فإنه

يجب ألا يعتبر أداة فقط ، فإنه في نفسه صورة من الأدب ، وعلى هذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمته الخاصة .

وفي دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذي اتبعناه في دراسة الأدب عموماً .

النواحي الشخصية :

لما كانت الشخصية هي الحقيقة الميدانية في كل الأدب فإننا نبدأ بالناسد نفسه . فنكون مهمتنا الرئيسية أن نرى ملاءمته لمهنة المفسر والقاضي . ومن الواضح أن كلامه عن كتاب أو مؤلف لا يكون له أى أهمية لنا إلا إذا كان لدينا اعتقاد بأنه يتكلم كأديب له حق خاص في أن يُسمع كلامه عن هذا الموضوع . ولذا سندرس أسئلة متعددة عن مؤهلاته ، ولن نتكلم هنا إلا عن أهم هذه للمؤهلات .

بعض المؤهلات للناسد الحس :

فأولاً : إلى أى حد يقترب في تكوينه الفكرى وفي إنسيته مما نسميه النموذج المثالى للناسد ؟ ثم — لئلا لم يكن في طوق الإنسان أن يبلغ المثل الأعلى وليس له إلا أن يقترب منه فقط — إلى أى حد وفي أى النقط يجب أن نفر له نقائصه ؟ (الناسد الحق يجب أن يكون ذهنه متنبها ومرنا ، حاد النظرة ، سريع الاستجابة لكل التأثيرات ، قوى الفهم للأساسيات) . وفوق ذلك يجب أن يكون كما قال ماتيوا أرنولد (قادرا على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وألا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة) ومعنى ذلك أنه يجب أن يكون خاليا تماما ومتجردا عن كل ميل من أى نوع ، ميل الأذواق الفردية ، وميل الثقافة ، وميل العقيدة والطائفة والحزب والطبقة والأمة . والآن لنا كان أعظم النقاد ، حتى

ناقد مثل لسنج ، يخفقون في أن يتناكروا جميعاً ، فإنه يكون من اللازم علينا أن نبيين بدقة وعناية كل علامة على شيء يعوق ذهن الناقد عن أن يعمل عملاً حراً نزيهاً في موضوعه ، وأن نتتبع هذه العلامات حتى نرجعها إلى أصولها إذا استطعنا ، وأن نشرحها ونعللها ، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها . وموقف الناقد بإزاء المقدود ، كوقف أرنولد مثلاً بإزاء وردسورث وشيلي ، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعله خاصة في الناقد نفسه . وسوف نجد في كثير من الحالات أن النقد الذي يتميز في حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يشوهه بل ويجعله أحياناً كاذباً عادة ذهنية خاصة أو فكرة سابقة لا أساس لها . وأروع مثال لذلك جونسون ، الذي كان ناقداً بارعاً للأدب حين يكون متعاطفاً مع أغراض المؤلف ومبادئه . وكان على العكس تماماً حين كان يتناول الأدياء الذين لا يعطف عليهم نسب ما . وهكذا نجد أحسن عمله في نقده ليوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التي كان يقدرها ؛ ونجد أسوأ عمله في نقده لمان وجراي . فقد أفسد حكمه على الثاني مخالفته له في الميول الشخصية والأدبية ، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له في المذهب السياسي . وكولردج الذي يعد من طبقة أعظم النقاد الإنجليز في قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هي في الواقع كثيراً ما تنهدم بأفكار سابقة متنافزة يقية وبتقديس لبعض أدياء معينين يشبه في سخفه وقيامه على غير أساس تقديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر للبرونان والرومان . وقد مدح كولردج مدحا كثيراً على نقده لشكسبير . ونسكن هذا النقد على ما فيه من إلهام وإحياء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ . فإن كولردج هو الذي يجب أن نعهده في إنجلترا مسئولاً عن هذا النوع من دراسة شكسبير دراسة شخصية فقط وغير تاريخية ، وعن هذا الهراء والسخف الذي يقولونه عن استغلال شكسبير التام عن كل ظروف الزمان والمكان . يقول Arthur Symonds

« حين يكتب كولدرج نقداً عن شكسبير فإنه يعطينا أعرق فلسفته (أى فلسفة كولدرج) » . هذا حق ، ولكن يجب ألا ننسى أنها فلسفته هو وأيست فلسفة شكسبير هي التي يعطيناها . ففي اتباعنا لتغييراته يجب أن نميز دائماً بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير . وهكذا كثيراً ما نجد من اللازم أن نضرب بأعرق فلسفة كولدرج عرض الحائط لكي نرى عمل شكسبير المؤلف التمثيلي الإليزابيثي كما هو في الواقع وكما هو نتج لعبقريته وعصره . ومثال ثالث هو أرنولد نفسه ، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل ، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة ؛ ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص ، ناشئ عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق . وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قيمة الأساتذة اليونان ، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كمدرسة للذوق ، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحددة وعن النهاية في الأدب .

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لما يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحياناً مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها ، وقد تكلمنا بما فيه الكفاية لتأكيد المبدأ الذي قرناه ، وهو أنه في دراستنا لكتابات ناقد ما من الهام أن نقبين أفكاره السابقة ، وأن نتعرف تأثيرها على فكره ، وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمة عمله

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبي فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه .

ذخيرة المناظر :

ولسكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب ، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله . أغلبنا يعرف أناساً على علم زهيد ولا درية لهم بالصنعة ، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطانهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز . فمن الواجب ألا تحققر الحكم النزيه الذى يصدره قارئ عام قدير على كتاب ، كما لا تحققر الحكم النزيه الذى يصدره الهاوى التقدير على قطعة أدبية . فإن لهذا الحكم فى الحقيقة قيمة كبيرة ولو لجرد أنه جديد ومستقل وخاص من التأثير الخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة ، وفى نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هى أشياء لازمة تماماً . وقد قال كاتب من أئرخ القاد الفرنسيين المحدثين : « ليس للقارئ العادى الذى يديره الصدفة الحق فى أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة للذوق . فإذا لم تكن توجد لموعبة الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف » . قد يكون فى هذا القول نوع من المبالغة ، ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره . فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لابد أن نقد الفن تثقيف خاص ونعنى بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً ، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لدراسة سعة النظرة وللسكّن أساساً أساساً لحكمه ، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجمع هذه المعرفة قابلة لأن ينفع بها . وإن مقدار صلاحيته كقدر وحكم ليناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة ومرحبة فإنها تكون تافهة القيمة .

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على (الفردوس المفقود) دون أن يكون عارفاً للإلياذة والإينيد . والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم فى القصة التمثيلية والرواية النثرية هى شئ لا بد منه لأى واحد يحاول أن يصدر حكماً على رواية أو على دراما ، ومن العسير ألا نوافق أرنولد فى قوله إن أقل

ما ينبغي أن يكون عليه استعداد الناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه ، وكلا كان مختلفاً عن أدبه كان ذلك أفضل ، وليس هناك مبالغة قط في قوله « إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوي على معرفة أحسن الأشياء في كل الآداب الأدورية القديمة والحديثة وحتى في الآداب الشرقية القديمة ، وإن انحصار المعرفة في أى نوع من الأدب سينتج حتماً ضيق الحسك وانحرافه » .

ومن الضروري الإلحاح في بيان حاجة الناقد إلى المزان والنظام ، لأنه شىء له أهمية عملية ، فمن أشد الصفات العربية السيئة في نقد الصحف والمجلات المعاصرة . على الأقل في إنجلترا وأمريكا ، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل . قد تظهر رواية جديدة لناشر ، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير . فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات في صحيفة ما ، وجدنا نقد الصحيفة وقد فقد نفسه في ثورة من الإعجاب والانفعال ، فبعد العمل كآية فنية ، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فنانياً كاملاً إذا قيس بسكوت وديكنز . ثم تمر بضع سنوات ، فيختفي الكتاب العظيم ومؤلفه أو يترجمان إلى مرتبة الفناء ؛ والناقد الصحافي الذي يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل في ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من غيرى آخر من الطراز الأول . وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافي الدوري تدل بالطبع على تساهل في الذوق المعاصر ، فالناقد الصحافي لا يشعر إلا قليلاً بمسئوليات مهنته ، ولا يهتم إلا قليلاً بالمسائل الحقة في الأدب ، إلى حد أنه لا يتوقف لكي يزن كلماته أو لكي يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه . بينما الشعب الذي يطالع الأدب الدوري لكي يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أى تقييد . ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهذيب في هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام في المسائل الأدبية ، ولكن ازدياد المعرفة والتهذيب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضاً من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التي يكون النقد بدونها أردأ من الردى .

ما ينبغي دراسته مع اللفظ معه عمل الناقد :

توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أى ناقد ، فيجب أن نتمعق في صفاته ومؤهلاته الشخصية ، وإلى أى حد تعينه هذه أو تعوقه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين . ويجب أن نتنبه لسكل علامة على الميل والهوى ، وأن نقبين مصادرها وقيمتها ، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذى يشير إليه صراحة أو ضمناً ، ويجب ألا نهمل أيضاً مسألة هامة هي الروح العامة في عمله ، فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم منقوده وفي تفسيره وفي إنصافه ، أو قد يكتب لسكى يعرض علمه الخالص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف ، وقد يكون متعاطفاً معتدلاً غنياً مهتماً فقط بأن يرى ما هو حسن ، أو قد يكون لأنما معنفاً كثير التأييب ومصمماً على تصيد العيوب والاقتصار على النقائص . ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون سيئاً فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائعة . فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن المحاسن لا عن العيوب ، وكان يعد واجبه الأساسى أن يستكشف مواطن الجمال الخفية للأدب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التى تستحق الملاحظة . وأما الروح العامة لنقد Lord Jeffray فعلى العكس من ذلك تماماً ، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ سانتسبرى : « إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بمجل على عنقه ، وقد عفا عنه ولم يشق تكرماً وفضلاً » . وهى فكرة يقول عنها سانتسبرى بحق إنها « فكرة متجبرة وسخيفة معاً » ، ومع ذلك فإنها لم تنقرض بمد وقد سببت كثيراً من الضرر للنقد . ولا ينكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تماماً ، وأن التعبير إذا كان خاطئاً دائماً فإن الرأفة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط . والآن ليس علينا إلا أن نلح في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله ، وأن نقبين الطريقة التى بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكوينها .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة في دراسة النظم :

في دراسة النقد كما في دراسة الأنواع الأخرى للأدب سننتقل إلى أن نوسع معرفتنا بالكاتب المفرد ونجعلها أكثر تحديدا بواسطة المقارنة ، فنضع عمله بجانب عمل النقاد الآخرين الذين تناولوا نفس الموضوعات ، ونفس الكتب أو المؤلفين أو المصور أو الأنواع الأدبية ، وبهذا نحاول أن نعرف قوة كل وضعفه أكثر مما لو درسناه على انفراد ، وإذ نحن لم نعد نقنع — كما كنا في القراءة غير الدقيقة نقنع — بمجرد ملاحظة الاتفاق أو التعالف في الأحكام ، فإننا سنختبر بدقة كل نقط التشابه والاختلاف في الأشياء التي تقع من وراء الأحكام ، في الموقف الشخصي وفي الميول الشخصية ، في منهج تناول ، في النقط التي يُبَّانج في تأثيرها أو تهمل ، في الطرق والمثل والنفسية والذوق . والنتائج التي يحصل عليها بمثل هذه الدراسة المقارنة لن تكون شائعة في حد ذاتها فحسب ، ولكن يكون لها قيمتها الخاصة في مساعدتنا على إرجاع صفات عمل كل ناقد إلى مصادرها البعيدة في النفسية والثقافة والأغراض .

وكما تعمقنا في ميدان هذه الدراسة المقارنة دهشنا للتنوع العظيم غير العادي في الآراء النقدية ، ولإخفاق النقاد في أن يصلوا إلى اتفاق بينهم حتى عن الأمور الأساسية . وهذا هو ما كان سببا في ما لقيه النقد كثيرا من الازدراء والكرهية . وقد عزز هذه العقيدة عن تفاهة النقد ما يحدث من أن الأحكام المعاصرة على كتب جديدة تحقق في أن تعطي مقياسا صادقا لقيمة هذه الأعمال .

وفي كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات في الرأي النقدي اختلافات شخصية فقط ، فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقبل ، وهي تكون حينئذ شائعة في حد ذاتها . ولكن سنجد أنه كثيرا ما تكون الاختلافات

والاتفاقات مجمعة في مجموعات . فنجد قدراً من التطابق العام ومن انفاق الرأي بين نقاد نفس العصر والمدرسة ، وقدراً من عدم التطابق ومن افتراق الرأي بين نقاد العصور المختلفة أو المدارس المختلفة . وهكذا يمكن أن تدخل المميزات الفردية إلى حد ما في مميزات الطبقة التي ينتمى إليها كل ناقد . وليس هذا إلا النتيجة الحتمية لاعتماد الأدب على حياة العصر الذي ينتج . وقد شرحنا هذا فيما تقدم . فالنقد لا يقل عن أي نوع من أنواع الأدب في أنه بينما هو لا يتوقف لحظة عن أن يكون أداة للشخصية فهو في نفس الوقت تعبير عن روح العصر الذي جاء منه .

الدراسة التاريخية للنقد :

ننتقل من دراسة النقاد المفردين إلى الدراسة التاريخية للنقد ، وهو موضوع على غاية من التشويق ، لأن تاريخ النقد يحتوي تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب ، لأغراضه ولبادته ، لموضوعه ووسائله ، للأشياء التي يجب أن يبحث عنها أو يتجنبها ، والمثل العليا التي ينقد بالنظر إليها .

تغير الآراء عن المؤلف الواحد :

وهناك فكرة سهلة وهي أن نتتبع ونجمع التغيرات التي طرأت على الرأي النقدي تجاه أديب واحد . ومن أشد الأمثلة بروزاً تاريخ نقد شكسبير من عودة الملكية [سنة ١٦٦٠] إلى عهد كولردج أو بعد ذلك . وهو مثال مشهور . وهناك مثال آخر ليس على هذه الشهرة ولكنه لا يقل فائدة . وهو عن Bunyan فالتقرن الثامن عشر بنظرياته عن العظمة في الأدب ، وبفهمه الضيق للفن ، وبعدم صلاحيته لإدراك قيمة الطبيعة الصادقة والبساطة قد وجه انتباهها ضئيلاً جداً إلى هذا المسكر . فإذا صادف أن التفت إليه ناقد في القرن الثامن عشر عده عامياً

ومبتدلاً ومن الرعاع . ثم ننقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سوثى يطبع كتابه The Pilgrim's Progress ، ونجد ما كولى يثنى على سوثى لقيامه بطبع الكتاب النفيس ، ويذم الفرصة ليغمر الكتاب بالتقدير والإجلال واصفاً إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارىء . وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم .

كيف تفسر هذه التغيرات :

كيف تفسر هذا التغير فى نظرات النقاد ؟ لا يستمد التغير سببه من الميول الشخصية لهذا الناقد أو لذاك . وإنما يجب أن يبحث عنه فى دراسة كل التأثيرات فى الأدب التى اجتمعت فى قرن ونصف قرن لى تغير طرقه وروحه ، ولكل القوى خارج الأدب التى عملت كثيراً على أن تنتج هذه التأثيرات خلال التبدل العظيم الذى أحدثته فى المثل الخلقية والدينية والفسانية فإن ظواهر الأدب والحياة مترابطة إلى حد عظيم بحيث يستحيل أن نقص بالتمام قصة هذا الأديب الذى كان مهملًا ثم ارتفع إلى طبقة العظماء المعروفين .

تاريخ النقد كلكل تاريخ الأدب :

وهكذا يقس تاريخ الرأى النقدى من كل جانب حتى يصبح ملحقاً لتاريخ الإنتاج الأدبى . ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلاً نقد القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر فى علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية ؛ ويمكننا أن نفتتح هذا التطور فى تعرف تغير الآراء تجاه يوب وهو أعظم شخصية فى العصر الكلاسيكي .

وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ للآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقاً لا غنى عنه بل يعطينا شرحاً قيمياً لتاريخ الإنتاج الأدبى .

وإن تاريخ النقد في الحقيقة هو الذى يجب أن ترجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التى نحتاج إلى تدعيمها فى دراسة التاريخ الأدب .

النقد والادب نتاج :

ويحسن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية . كان النقد دائماً محافظاً . ظل يبحث عن المرشد فى الماضى وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة . وكانت قوته فى العادة تتخذ للتعطيل والتقييد . فى كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد . وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التى تظل قائمة إلى الأبد فى كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والجود ، بين التجديد والتقليد ، بين الذاتية والقواعد ، بين الجديد والقديم . فى الأدب كما فى أى شئ آخر نجد أزمة الجود والسكون التى تغلب فيها الروح النقدية ، ولا يتحرك الرجال إلا فى سبل مرسومة تماماً ، تتشارك مع أزمنة المخاطرة والاتساع التى تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقدم المبقرية بلهفة ونفاذ صبر إلى استكشاف « غابات جديدة وصراع جديدة » . وفى الأدب كما فى أى شئ آخر أيضاً بينما تميل الروح النقدية دائماً إلى أن تجعل نظرياتها النقدية شديدة صلبة متزمنة متعنتة نجد الحالة تنقلب وتبدلها الثورات التى تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد ، ثم يبالغ فى الإيمان بها حتى تعود هى الأخرى نظريات جامدة فتقوم ثورات جديدة ضدها وهكذا . وفى الأدب كما فى أى شئ آخر إذا كان الجود ينتهى إلى أن يكون ظلاماً واستبداداً وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيراً جداً ما تصير فوضى وجوحاً وإباحية . حقاً إن التاريخ كثيراً ما أثبت أن الأدب قد بلغ أحواله حين تحدى الناقد وتحكماته ، ولكن برغم ذلك يجب ألا ننقص من تأثير النقد كقوة منظمة . حقاً إنه لو أطاع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية ، أو الحركة الرومانتيكية . ولكن من ناحية أخرى

لن ينكر أحد أن بعض المبالغت البارزة الزائدة عن الحد التي تميزت بها الدراما الشكسبيرية والحركة الرومانتيكية كان يمكن أن توفى وتردع لو وجه انتباه أكثر إلى قواعد النقد .

ولكن يجب أن نذكر أن النقد فيما خلا وسيلة التقييد والإرشاد لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تقدم الأدب . فهو قل أن أوحى بشعور جديد أو استكشف أرضاً جديدة . حقاً إن الحركة الجديدة قد يصاحبها أو حتى يتقدمها دعاية نقدية كما حدث في الحركة الرومانتيكية في فرنسا . ولكن العادة أن العبقريّة الخائفة تتقدم في الطريق كقائد ويتبعها النقد . وحتى حينما يتغير هذا الترتيب فقل أن تكون النتائج مرضية تماماً . إذ الأدب الذي ينشأ لكي يطابق قوانين موضوعه محددة لا بد أن يتميز بصبغة من الجود والتقييد . وحتى حين يكون الشاعر ناقدًا جيداً بقدر ما هو شاعر جيد فإنه يمكن أن يقرر كقاعدة عامة أنه يحسن أعظم الإحسان في عمله كشاعر حين يعمل متبهماً للوحى الطبيعي المبقرينه وبدون أن يحاول توضيح أية نظرية يعتنقها . ووردسورث وماتيو أرولد مثلاً لهذه الحقيقة .

مشكلة تقدير الأدب :

درسنا حتى الآن بعض النقاط الهامة التي يحتاج إلى بحثها في الدراسة المنظمة للنقد وبعض المسائل الرئيسية التي تلزم مناقشتها في خلال ذلك . وبقي علينا أن نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية .

هناك حقيقتان تبرزان بوضوح ، فمن ناحية برغم كل النظريات الجديدة في إمكان نوع على خالص من النقد لا تبذل فيه أى محاولة للتقدم من التفسير إلى الحكم ، فإن الحكم يجب أن يظل بعد في الحاضر كما كان في الماضي واحداً من المهمات الحقة للنقد . ومن ناحية أخرى فإن النتائج التي حُصل عليها من ممارسة

الحكم كانت في مجموعها متغيرة وغير ثابتة وغير مقننة إلى حد أنه بينما أحقيتها لا يمكن أن تنكر فإن فائدتها يمكن أن توضع موضع الشك والتساؤل . وبالنظر إلى هذا الحقائق يجب ألا نستغرب إذا وجدنا نظرية منتشرة جداً عن النقد تقول إن كل نافذ له بالطبع الحق الكامل في أن يكون له فكرته الخاصة وأن يعمل ما في وسعه ليجتذب الآخرين إلى أن يوافقوه ، ولكن أمام كل فكرة يمكن أن توجد فكرة أخرى - معارضة في نفس الصنعة والوجهة ، ولذلك فالنقد قد يهتد على أنه في مجموعه مجرد عمل يبطل بعضه بعضاً ولم يفعل شيئاً أو لم يفعل إلا قليلاً في سبيل أي بقاء نهائي للقيم الأدبية . ومن الحسن أن نتكلم عن مقدرة الناقد على الحكم ، ولكن قد يتساءل : هل الناقد حقاً فاض ؟ أليس هو أقرب إلى أن يكون في طبيعته محايداً ؟ وهل كل حكم شخصي بالضرورة ؟

وهكذا نصل إلى المغزى التام للنزاع الذي كثيراً ما يثار فيقال إن كل حكم في الأدب هو بالضرورة شخصي في مصدره وفي نوعه . فإذا عبرت عن رأي معين عن قيمة كتاب كنت أقرؤه فإن هذا رأيي وليس أزيد من ذلك . فإذا قال آخر رأياً معارضاً لرأيي تماماً فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردي الخاص المعارض لحكم الآخر . فإذا دخل شخص ثالث في المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكماً فردياً آخر يزيد المشكلة تعقداً .

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظرته الخاصة ، فكل واحد منهما إما يتكلم عن الكتاب الذي قرأه هو . ليلبس الناقد رداء القاضى ، وليستعمل لغة اصطلاحية ، وليعرض كثيراً من المبادئ والمثل والأحكام . ولكنه لما كان مستحيلاً أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصي تماماً شأنها في ذلك شأن آراء ذلك الرجل

الذى نجده فى عربة القطار يثرثر بجهله وعقليته المامية . هلاً يمكن النقد أبداً أن ينفك مما يتصف به من اتباع الهوى والميل والرغبة الخاصة وعدم التقيد؟ وهلاً يمكن أن يزيد على تدوين الأذواق والميول والنفور التى تنقلب بتغير نفسية الناقد وتعتمد على المزاج والمقل والثقافة والميل؟ كلا .

ولا يخلو النقد أنفهم من أولئك الذين يعتقدون أنه مهما وضع من المبادئ النقدية ومهما بذلت محاولات للحد من العامل الشخصى فإن النقد كله شخصى وانفعالى . وهكذا يقول أناتول فرانس : « إن الذى يلقى محاضرة عن الأدب إذا كان مخلصاً حقاً فإنه بدل أن يقول : أيها السادة ، سأحدث إليكم اليوم عن بيسكال أوراسين أو شكسبير ، يجب أن يبدأ محاضرتة قائلاً : أيها السادة ، سأحدث إليكم عن نفسى فى علاقتها مع بيسكال ورأسين وشكسبير .

الافتراضات فى التفريق بين الأنظمة النقدية :

هنا بلا شك نواجه صعوبة حقيقية . ولكن يجب أن نلاحظ أنه حتى لو كان صحيحاً الرأى الذى عبر عنه الفرنسى العبقري أناتول فرانس هذا التعبير البارع ، وحتى لو رفضنا معه التسليم بوجود أى مبادئ ليست مجرد نتاج للذوق الفردى حتى يمكن أن تنفع فى ضبط النقد فإننا لا نكون بذلك قد أنكرنا النقد وألفيته . فإذا نظرنا إلى الموضوع من أوسع نواحيه فإننا نلاحظ أنه فى معظم الحالات يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين حكم وحكم لسبب بسيط هو أنه يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين قاضٍ وقاضٍ . وقد ونحن ذلك من قبل . فقد يكون لكل إنسان الحق فى أن تكون له آراؤه الخاصة عن مسائل الأدب كما له آراؤه الخاصة عن غيرها من المسائل ، ولكن ليس هناك من موضوع يمكن أن يكون رأى شخص عنه فى جودته رأى شخص آخر ، فإذا وجد مثل هذا الموضوع

فإنه بالتأكيد ليس أدبا . قد نقرأ لناقد كبير تعبيره عن ميله ونفوره تجاه الكتب فتبدوا لنا آراؤه معتمدة على مجرد الهوى والميل الذاتي ، ولكنها دائماً تستحق الاعتبار والتقدير أكثر مما تستحقه آراء رجل الشارع . ونحن نصغى إلى أناتول فرانس حينما يتحدث عن نفسه في علاقتها مع بسكال أوراسين أو شكسبير بانتباه أعظم مما نصغى به إلى مطلع آخر يتحدث عن نفسه في علاقتها مع نفس الموضوع لأننا ونحن نعلم أناتول فرانس كما نعلمه فإننا نتأكد من أنه مهما يكن ما سيقوله لنا شعوراً شخصياً فإنه سيتميز بعق النظرة والفطنة والذكاء غير العادية . كتب Lord Jeffrey في إحدى مقالاته عن سكوت : « لما كان غرض الشعر هو أن يعطى المتعة فقد يبدو أن أجود الشعر هو الذى يعطى أعظم المتعة إلى أعظم عدد من القراء » . ثم يسترسل الناقد في بيان سخف هذا رأى وخطئه . ولكن سخف هذا الرأى وخطأه لا يحتاجان إلى بيان . فليست تقاس جودة العمل بمقدار انتشاره بين الشعب أو إعجاب الناس به . وليس يقاس العمل الأدبى أو الصورة أو القطعة الموسيقية بمقدار اجتذابها للعامة غير المتقفة بدلاً من القائلين المتقنين . وإلا فما نحن نجد أنواعاً من الروايات الحديثة يقرأها من يزيدون خمسين ضعفاً على قراء رواية راقية جيدة لمثل جورج مرديث . فهل يؤدي بنا ذلك إلى أن نشك في عبقرية مرديث لحظة واحدة وأن نفضل عليه أولئك الكتاب السوقيين ؟ كلا . وإذ ذأ أولئك الذين يلحون في بيان اختلاف الذوق تجاه المسائل الجمالية يجب أن يعترفوا بأن عنصر القيمة يدخل في الاختلاف ، وأنه يجب أن يميز بين الذوق المذهب والذوق غير المذهب ، بين الذوق الجيد والذوق الردى .

إن ما قدمناه يساعد على تصحيح بعض الآراء الخاطئة الموجودة التي كثيراً ما تنفرد إلى الحديث عن مشكلة التقدير في الأدب . ولكنه لا يتناول المشكلة القديمة عن الاختلافات في الحكم بين الخبيرين أنفسهم . وسندرس هذا الآن .

ولكن يجب أولاً أن نذكر نقطة هامة عن موقفنا الشخصى الخاص تجاه الأدب .

المسألة الفنية — الاستمتاع الشخصى :

إذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب قرأته فإنه يقال أحياناً إن هذا هو رأى ولا يزيد عن هذا ، وأن كل الأهمية التى له إنما يمتلكها باعتبار أنه ذكر لذوق فردى لأحد الأشخاص . ولكن هنا ينشأ تساؤل يلقى توجهاً على حقيقة الذوق الفردى ضوءاً جديداً . هل الرأى الذى كونه عن الكتاب بالضرورة نهائى ، حتى بالنسبة لى ؟ أهو رأى يجب علىّ أنا نفسى أن أقبّله كراى مرضى تماماً ؟ أقول : لقد استمتعت بهذا الكتاب ، لقد أفنعتى وأمتعتى وأثار عاطفتى . ولكن هل المسألة تنتهى هنا ؟ كلا بالتأكيد . فإن المسألة الحقة التى يجب أن تدرس هى ، كما قال سنت بيّف : ليست هل استمتعنا بعمل فى معين ، وهل أفنعتنا وأمتعتنا وأثار عاطفتنا ، ولكن هل كنا محققين فى الاستمتاع به وفى كونه أفنعتنا وأمتعتنا وأثار عاطفتنا . فمن وراء مسألة استمتعنا بعمل أدبى معين توجد إذاً مسألة تالية هى معرفة صواب هذا الاستمتاع وقيّمته . وميولنا ونفوسنا ، إذاً حالت وجد أنها تتغافل بجذورها إلى أعماق المزاج وتقرن اقتراناً شديداً بالعناصر الفكرية والخلقية التى تكون شخصيتنا إلى حد أن ضبطها يبدو صعباً واستئصالها يبدو مستحيلاً . ولكن من منا لا يدرك أن هناك عالماً من الاختلاف بين الميل إلى الشئ والنفور عنه ، ولا يقتنع بأننا يجب أن نميل إليه أو نفور منه ؟ معظم الناس لا يفكرون إلا تفكيراً سطحياً عن علاقاتهم بصور الفن المتنوعة ، ويسرعون إلى الاعتقاد بأن متعهم السريعة الخاصة هى بالنسبة لهم آخر حكم لهم على القيمة ، ولذلك لا يتوقفون لحظة لى يفهموا المعنى الذى يتضمنه الاختلاف . ولكنهم إذا فهموا هذا المعنى مرة تكشف أمامهم دنيا جديدة من الحقائق . نحن نعلم جيداً أنه حينما نقول حكماً عن كتاب فى تعبير لا يتضمن

إلا مجرد ميلنا وتفورنا ، ودون أن نبذل أى محاولة لأن نزيد على ذلك فإننا فى الحقيقة لا نصدر حكماً على الكتاب بقدر ما نحن نصدر حكماً على أنفسنا . وفى هذه الحالة يكون رأى أناطول فرانس عن قيمة حكمنا صائباً تماماً .

ولكننا تعلم أيضاً — وإن يكن الاعتراف بذلك يحتاج إلى شجاعة — أننا فى مثل هذا الحكم نعبر عن مواطن الضعف والقصور فيها . وهكذا قد ندرك وجود مميزات عظيمة فى قطعة من الأدب حتى حينما لا نستطيع أن نستمتع بها . بل قد يحدث كثيراً أن القطعة الأدبية بسبب ميزاتها العظيمة لا تنجح فى أن تمتصا وتستثيرنا بل قد تضيق بها وتبغضها . لأن الاستمتاع بالعظمة فى الفن يحتاج إلى مجهود شاق قد لا نحاول بذله ، أو قد لا نستطيع بذله بسبب التكاسل أو البلادة أو ضعف الاستعداد . ولذلك نفضل أن ننظر فى الأشياء القليلة الأهمية لأنها تكلفنا عناء أقل فى فهمها والاستمتاع بها .

بعض النواحي العملية لمرزء المشكلة :

ولكن إذا اعتقدنا عن الثقافة الأدبية أنها شئ ذو أهمية حقة فى الحياة فإننا لن ننظر قانعين بالبقاء عند هذه الأشياء التى تكلفنا أقل العناء . فإذا تدربنا على أن نعيد النظر فيما قرأناه مصممين على أن ننتزع أنفسنا الإحساسات التى كانت تستثار فينا وقت القراءة فإننا سنجد من الممكن أن نفحص هذه الإحساسات فحصاً نقدياً وأن نزنها وأن نحكم هل نحن قد استمتعنا لأن سبباً جيداً أم لا ، وهل المتعة التى صادفناها فى الكتاب هى المتعة التى توجد فى الأشياء الجيدة ؟ ثم يوجد اختبار آخر وضعه أحد النقاد الأذميين وهو لوتجنيوس ، إذا كان الكتاب كلاً أ كثرنا قراءته قل تقديرنا له ، وإذا كان تأثيره لا يزيد عن وقت تصفحه ومطالعته فإننا نتأكد من أنه برغم ما قد يكون استمتاعنا الأول به عظيم فإنه شئ ضئيل تافه . وهكذا نعرف هذه الحقيقة وهى أن

متعنا الشخصية شيء ، وتقديرنا لقيمة متعنا الشخصية شيء آخر . قد يتفق الأسمان وقد لا يتفقان ، فإذا لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة أن نحكم أحدهما بالآخر . فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونفوقنا كما نجدها وأن نسمح لها بأن تتحكم فينا دون أن نعارضها ، فإننا بذلك نضيع كل فرصة في أن ننمي قوة النقد وعمق النظرة في تقديرنا . ففي مسائل الأدب كما في غيرها من المسائل ، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع . والآن بتضح أننا إلى حد ما مجبرون على أن نعترف بحقيقة بعض المقاييس عن القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة ؛ ولذلك يجب أن يكون غرضنا الأعظم أن نقرأ ، واضعين هذه المقاييس نصب أعيننا دائماً ، وأن نقدر بصراحة مواطن ضعفنا وتصورنا ، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص — إلى نظام الأشياء التي تبدو لنا جذيرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن نصل إليه وبذلك نرفع أنفسنا شيئاً فشيئاً إلى مستواها ونربي أنفسنا في الحكم والذوق . ومثل هذه التربية الشخصية في الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم . ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا نتائج هذه التربية من ممارستها لما أنه إذا كان العناء كثيراً فالمكافأة أعظم .

هذا كاف في مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها بنا مباشرة . ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة في الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة .

هل النقد عمل يلغى بعضه بعضاً ؟

حتى الآن قبلنا جدلاً الرأي الشائع على أنه صحيح ولا يحتاج إلى استفسار : إن النقد عمل يلغى نفسه *a self-cancelling business* . وأن تاريخه لا يزيد إلا قليلاً عن أن يكون سجلاً للمعارك والمعارضات ، للتأكيدات والإنكارات ،

وللمثل التي تقام لكي تهدم ثانياً. ولكن أهذا تقرير للحقائق الواقعة؟ هل النتائج التي يحصل عليها بممارسة الحكم في الأدب على هذا الحد من التنوع وعدم التأكد وعدم الإقناع كما يقال عنها، وكما قد تبدو هي للنظرة الأولى؟ الإجابة الحتمية هي: أنه برغم أن الرأي الشائع يحتوي على قدر كبير من الحق فإنه لا يحتوي على كل الحق بحال من الأحوال.

وليس أمهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهي بالعشرات — لكي توجه حملة قوية ضد فائدة النقد. ولكن يجب ألا ننسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات في الذوق وأقوى التقلبات في الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية، فإنه يعرض في نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلاً بارزاً بين النقاد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية، ويعرض إجماعاً باتياً يكاد يكون تاماً عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة. فإذا كانت الاختلافات تجمع وبيالغ فيها فيجب ألا تهمل أيضاً الاتفاقات وإجماع الرأي كما وجدت. ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأي النقدي في بعض الأحيان.

ما معنى اتفاق النقاد؟

لنفرض أنني أتوق إلى أن أدم أو أصحح حكماً كونه لنفسى عن كتاب معين، أو حين أجد من الصعب أن أكون أي حكم أشعر بحاجة إلى المساعدة فيه. لذلك أعطى الكتاب إلى ستة من الأصدقاء الواحد بعد الآخر سائلاً كلاً أن يقول لي بإخلاص رأيه الخاص عنه. ولكي أجعل محاولتي على أوسع نطاق ممكن أجتهد في أن أنتخب أشخاصاً أعرف أن وجهات نظرهم مختلفة اختلافاً واسعاً جداً في المزاج والرغبات والأفكار عن الحياة والأدب والخبرة. وللمنظر أنني حينما تصل إلى الإجابات الست فإنني سأجدها على اختلاف مؤنس إحداها عن الأخرى وأنه وإن كانت قد يكون بها لذة ومساعدة لي

باعتبار أنها تعبيرات عن أذواق فردية فإنها لن يكون لها فائدة كبيرة في ناحية أخرى . ولكن افترض أنه من بين هؤلاء القراء الستة الذين قد درسوا الكتاب من وجهات نظر ست شديدة الاختلاف وأصدروا ستة أنواع شديدة الاختلاف من الاعتقاد عن الكتاب ، من بين هؤلاء خمسة اتفقوا عملياً في فهمهم لقيمة الكتاب وأكّدوا نفس الصفات التي له في الموضوع والتناول ، برغم ما قد يكون بين إجاباتهم من اختلاف كثير في التفاصيل . في هذه الحالة سأشعر وسأشعر بحق أن عنصر الشخصية المجردة والميل قد ألغى بعض الشيء ، وسيزداد هذا الشعور قوة كلما كان الاتفاق بين أناس على نصيب أكبر من الاختلافات في الذوق . وأما المنشق عن الخمسة فرغم أنني قد أعتبر رأيه يستحق من انتباهي ما يستحقه أى رأى خاص من آراء الخمسة ، إلا أنني حين أجد إجماع الخمسة الآخرين ضده فغالباً سأعتبره مجرد منشق ، وربما حاولت أن أبحث عن أسباب عدم موافقته . وإذا فإني هنا سأعمل على أساس من الإجماع العام في الرأى كان ينتظر بدله الاختلاف لا الاتفاق . وسواء أكان هذا الرأى منسجماً مع رأى الخاص أم لا ، فإني سأقبله كتقرير صادق عن الصفات الحقيقية للكتاب المذكور .

ما مغزى هذا الفرض ؟ مغزاه واضح ولا يكاد يستدعى الشرح . المحاولة التي تصورت أنها تعمل على نطاق ضيق جداً قد عملت فعلياً على نطاق عظيم ، وقد وُصل إلى اتفاق الرأى في حالات متنوعة بين أولئك الذين كان يظن أنهم يختلفون . وبعبارة أخرى فبالنسبة إلى قيمة مقدار معين من الأدب لآنحن تركنا أمام أحكام منفصلة لشخصيات فردية يتكلم كل عن نفسه فقط ولآنحن ووجهنا بمعارضات بين معتنقي العقائد المتنافسة . ولكننا وجدنا اتفاقاً عملياً بين نقاد ليسوا فقط على اختلاف عظيم في الشخصية والثقافة ولكنهم أيضاً من أم مختلفة ومن عصور مختلفة ومدارس مختلفة . وأمام هذا الاتفاق العام لا يهم الاختلافات العرضية ، فما هي النتيجة التي تستنبط من هذا ؟ إن هذا اللقدار من الأدب قد

درس سريراً ، ودرس على أشد المقاييس اختلافاً وتنوعاً ، وفي كل دراسة جديدة لم تُستكشف إلا أنواع جديدة غير منظورة من الجمال والقوة . قد احتفظ بمكانه بين أشد مقبلي الذوق اكتساحاً . وقد قامت دول النقد وسقطت وتركته لم نفسه . وإذن صفاته ليست بخائن من الأحوال أموراً من الرأي الشخصي المجرد . وعظمته قد أثبتت إرهاناً ، والسرفى هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الداعية ، يمكن أن يوجد في « العظمة » ، في الحيوية السامية والقوة الرفيعة

وإذن فيجب أن ندرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم « الإعجاب الثابت الذي صادفناه هذه الأعمال التي قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتأليد وعلى كل أخطاء الجول والحمد » . ويمكن أن يمثل لذلك الحياة الخاصة للإنسانية والأدوية . قال هيوم : « إن نفس مومير الذي كان يُمتع في أثينا وربما منذ أعين من الصين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن . وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكشف بهاءه وروعه » . وقد قال هيوم هذه الكلمات في سنة ١٧٤٢ ، ومنذ ذلك الوقت قد جددت قلبت وتغيرت أخرى ، ولكن لا تزال على الصدق الذي كانت عليه حين قلها هيوم . ونحن فتمترنا للإدلة والأدوية أو لنصرف عن قاستها إلى الروايات الخدبة التي أشرفنا عليها ونأملها لأموال السعة لكننا سوف نلناها بالضرورة غداً ؛ فإذا قرأناها فلنستمتع بها أولاً لنستمتع : ولنستشعر هذا الدافع أو غيره ، ولنجد أقصى اختلافات في تفاصيل الرأي عنهما . ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة . وهي أن اللغة الخالدة لهاتين القصيدتين تقوم دليلاً هائلاً على عظمتها الحقة وتوقها الحقيقي . ولنا أدلة أخرى في العظمة الحقة والفوق الحقيق لأعمال أدبية أخرى . مثل الدراما الإغريقية ، وروايات شكسبير ، وأعمال دانتي وميلتن . هذه الأعمال نسل بأنها « كلاسيكيات classics » ، لأن

الكلاسيكي يمكن أن يعدد ببساطة بأنه الكتاب الذى ثبت على اختبار الزمن والذى قد أعطى برهانا لا يدحض على حياته الخالدة بثباته وبقائه وبتشويقه العالمى المستديم^(١).

مبدأ العالمية فى الأدب :

وهكذا يوضع مبدأ على أعظم أهمية فى تقدير الأدب ، وهو « مبدأ العالمية » أى أن يكون الأدب ممتصاً لكل الناس فى كل الأزمان . قال لونيغينوس : « يمكن بوجه عام أن نعتبر الكلمات التى تتمتع الكل وتمتع دائماً نبيلة وجليلة . فإذا كان الكتاب يُصدر نفس التأثير على كل من يقرأونه مهما تكن الاختلافات فى أغراضهم وطرق معيشتهم وميولهم وعصورهم ولغاتهم فإن هذا الانسجام بين الأضداد يقوم دليلاً على صدق الرأى الذى يعتنقونه » .

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ وبين المبدأ الخاطى الذى أشرنا إليه سابقاً والذي يقول إن قيمة الأدب هى فى رواجه بين طبقات معينة من الناس فى زمن ما . ولكن هناك نقطة فى هذا الصدد تحتاج إلى توضيح . وهى أن القوة التى تكسبها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تماماً عن تلك التى تسبب نجاحاً سريعاً عاماً فى الحال .

الصراع فى سبيل البقاء ، والخلود فى الأدب :

فى كل دائرة الحياة ينتج الصراع لأجل الوجود بقاء الأصلح . واستمرار أى كائن فى هذا الصراع لا يمكن إلا بواسطة صلاحيته لأن يلازم بيئته . فإذا

(١) الكلمة كلاسكي مفهومان : أحدهما سى وهو الرجمى انتمسك بالقديم ، والثانى حسن وهو أجود الأعمال الأدبية الخالدة . فشر وردسورث الرومانتيكى على هذا المعنى يسمى كلاسكياً .

فشل كائن في أن يلائم بين نفسه وبين بيئة متبدلة فإنه يتهدم ، وكلما كان الكائن أسمى كانت قوته أعظم على ملاءمة الظروف الحبيطة الدائمة التغير والزائدة التعقد . هذه حقائق بيولوجية معروفة ، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها في مسألة البقاء أى مسألة الملاءمة في الأدب . فالكتاب مثل أى كائن آخر يتنجح في اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروفه ، أى يتنجح بسبب قوته على إمتاع المجموعة المعينة من القراء الذين يوجه إليهم . ونجاحه الفوري يقاس طبعاً بمقدار اتساع الإمتاع الذى يثيره . فالكتاب الذى يتمتع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب وتر الحساس من الذوق العام ، لأنه يلائم ويعبر عن تقليد الساعة ، ويتناول الأشياء التى يفكر فيها الناس ويتحدثون عنها ، وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذى يكون الشعب مستعداً له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته . ولكن الملاءمة التى يضمنها نجاحه الفوري قد لا تكون سوى ملاءمة لظروف محلية فانية . فإذا كان كذلك فإنه حين ينقضى الظرف وحين لا تعود هذه الأشياء التى كان الناس يفكرون فيها ويتحدثون عنها فى ذلك الوقت ، أقول لا تعود تشوقهم وتلذذهم ، حينئذ يفنى الكتاب ، فلا يعودون يقرؤونه . وكثيراً جداً ما يتعجبون من ذلك التبحس الذى قوبل به أولاً ، فأية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تفتى عاجلاً أو آجلاً بسبب وقتيتها ، وإن لم تكن تحتوى على شيء يزيد على الظروف التى نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف . وهكذا نجد نفس الأسباب التى أعطتها ذيوغاً وقتياً تعمل ضد استمرار حياتها . وهذا هو تاريخ كثير من الكتب التى ذاعت فى مدة ثم جهلها الجيل التالى .

لماذا نبغى بعض الكتب :

ولكن هناك كتب أخرى تمتلك قوة البقاء على كل تغيرات التقاليد والذوق وحتى الحضارة . وهذا لأنها قادرة على الملاءمة المستمرة المتجددة للظروف

الدائمة التطور لحياتنا الخلقية والفكرية . لها رسالة ومعنى إلى عصرها الخاص ،
ولها رسالة ومعنى إلينا أيضاً . ومثل هذه الكتب قد تكون — وهي في كثير من
الحالات بلا شك قد كانت — وقتية في أضيق معاني الكلمة . ولكنهما تبقى
لا بفضل وقتيتها وإنما برغم وقتيتها ، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمى إلى مكان
وزمان مولدها ، فهو عقبة أمام بقائها وليس عوناً على هذا البقاء ، وإن كان قد كان
عوناً لها في نجاحها الأول . هي تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولاً من
الملازمة للمطالب لا بد بعبائهم الأشياء أن تكون محمية فانية ، فإن فيها عناصر تظل
تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإحياء بعد أن فنت تلك للمطالب ؛ وهنار بما
تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلاً جزئياً . لأن الأدب
الذي يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لأنه يلائم بين
نفسه وبين الظروف الجديدة في الحياة والفكر والقول وإنما لأنه في إنشائه
الأساسي قد كان منذ البدء ملائماً لما هو أولى وبدائي ورئسي في الطبيعة
الإنسانية والتجربة الإنسانية ، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن
المكان والزمان ، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه
أناس كان تفكيرهم محصوراً لا في الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل
في شعبيهم الخاص وفي حقائق الساعة ومشاكلها ، وإذن فمثل هذا الأدب قد
احتوى في إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقتية الخاصة . ولكنهما هي
الميزة القريبة للكتب التي توهب حياة الخلود أي أنه في هذه الكتب حتى الأشياء
المحلية الوقتية تكون في كينية تناولها وفي عمق نظرتها وفي بلاغة إدراكها وقوتها
بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة في قيمتها وماهيتها .

قيل عن هيرودوتس : إنه كانت لديه البراعة في أن يفرغ بالأشياء التي ظل
الناس يفرمون بها لمدة ٢٣٠ سنة . وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبي التاريخ
بل هي صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتباً خالدة ، فإن خلوها سببه أنها

تقاوُل بقدرٍ لا يجارى من عمق النظرة والفهم والقوة الأشياء، التي هي عالية وباقية في جاذبيتها ، مع التجارب والموامل والمواقف والصراعات والأفراح والأحزان التي تنتمى إلى الأسس العادية للحياة الإنسانية في كل مكان وفي كل زمان . والشئ الذي يكون وقتياً وراجعاً إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذي نشأ فيها الكتاب فإنه سيمتعا كما تمتعنا هذه الأشياء في أى قطعة أدبية أخرى ، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه سنستكشف سر حيويته الباقية في ملائحته الدجيية لما هو أساسى وثابت في الحياة . ونستطيع أن نقين مقدار ما يتقدم « الكوميديا الإلهية » و « الفردوس المفقود » وقصائد هومير وروايات شكسبير عتاً في كل شئ إلا ما هو أساسى وثابت ، وبذلك نفهم ما هو السر الذي جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن .

وفي ضوء هذا الشرح الطويل نوعاً لمشكلة البقاء في الأدب Survival in literature يجب أن نفهم المعنى العام للعبارة القائلة إن هناك قدراً كبيراً من الأدب يرتفع عن الرأى الشخصى وقد ثبتت عظمته . وسنرجع إلى هذه العبارة لأنها تمدنا بأساس ثابت وسط كل المسائل والممارضات المتعلقة بالتقدير الأدبى .

تقدير الأدب المعاصر

الاختبار الرئيسى للمظمة في الأدب وهم اختبار قوتها على الخلود هي شئ . يجب أن يترك للزمن أن يقرر به . ولكن مع ذلك ما العمل في الأدب الذي لم يختبره الزمن بعد ؟ هذا الاختبار ونحن لا نستطيع أن نحازف بالتهنؤ بما سيكون بعد مرور القرون ، ولنا نستطيع أن نقول بأقل نصيب من التأكد كيف سيكون هذا الكتاب الذي هو الآن مشهور بعد أن يمر عليه ثلاثمائة من السنين . ولكن في معظم الحالات نستطيع أن نميز بين الفئة الأساسية واللغة المرضية ، بين الدجاج الذي هو مجرد وقتى وذلك الذي ينشر بالخلود . ومن الصعب علينا أن نقرر أن

ما يمتعنا أعظم الإمتاع ربما لا يتجاوز جيلنا ، لأن ذلك الذى يبدو الآن حيويًا جداً قل أن يفشل فى أن يجعلنا نتأكد من أن فيه صفات العالمية والبقاء . وإذن فبالنسبة للأدب الذى لا يزال قريباً إلينا وبنوع خاص للأدب المعاصر نترك بالضرورة إلى أنفسنا وإلى إرشاد نقادنا . ولكن لنؤكد أن مثل هذا الأدب — أعنى الأدب الذى ينشأ من الحياة التى نعيش فيها بأنفسنا يحتوى على كل التأثيرات التى تعمل فى أوساطنا ، ويتناول الحقائق والمشاكل التى تهتمنا مباشرة كمخلوقات لزمنا ومكاننا الخاص ، وهو لذلك يقدم إلينا بالضرورة متعة مختلفة تماماً عن تلك التى يقدمها إلينا أعظم أدب الماضى ؛ وليس من الطبيعى أن نطلب إلى الناس عدم قراءة الأدب المعاصر ، فإنه يحمل لنا لذة ومتعة لاشك فيها مهما كان وقتياً ، ولكن نستطيع أن ننصح أنفسنا بأن نتناوله بحذر مجتهدين فى أن نميز بين ما هو صادق وما هو زائف .

الكلاسيكيات كمقاييس للمقارنة :

وهنا قد يكون من معرفة الكلاسيكيات فائدة لنا . فإننا إذا كنا قد عرفنا فيها أمثلة للعظمة الأدبية فى متعدد الصور ، وإذا كانت لذلك ثبتت مكانتها ودرجتها السامية ، فإننا يجب علينا إذن أن نستعملها كمقاييس للمقارنة . لا أقصد بذلك أننا نستعملها بالطريقة الجامدة المترتبة التى كانت الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية تستعمل بها بواسطة النقاد المدرسين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . كما أننى لا أحاول أن أقول بأننا يلزم أن نستنبط منها مبادئ وقوانين . وفوق كل شيء لا أحاول أن أجعلها تتخذ عقبات أمام التجديد والتجربة أو أجعلها تتحكم فى وضع السبل التى يجب أن يتبعها أو يتجنبها أدب عصرنا . فأنى أكون معارضاً للروح التى كتبت بها كل هذا الفصل إذا قلت إنه حتى أعظم أعمال الماضى يلزم أن تتخذ نماذج للحاضر والمستقبل . فالأدب الحقيقى ليس هو الأدب

الذى يصنع من أدب آخر بل هو الذى يصنع من الحياة . وليس من المذبح يقع
بها أدب حتى . فإذا كان من الواجب علينا من ناحية الألبانغ فى قيمة الإنتاجات
للمعاصرة بسبب الزواج والدوى الذى تثيره فى العامة أوفى النقاد الصحافيين الحق ،
فإننا من ناحية أخرى يجب ألا نقع فى الخطأ المقابل القائل بأن العمل الأعظم فى
الأدب عند تحمل كله ، وأنه من المستحيل أن يوجد بين "جديد فى عصرنا ووطننا ،
وأن آيات الأدب المعصور المصرفة قد بلغت النهاية . ما أعتيه ولأعنى غيره بقولى
إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآيات الأدبية كمقاييس للمقارنة هو هذا : لما كانت
صفاتها ليست أمراً ظنيا بل هى صفات حقيقية ، ولما كانت عظمتها قد أثبتت ،
فإننا نستطيع تحليلها أن نستكشف شيئاً مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال
فى الأدب ، وأن نستخدم هذه المعرفة التى نستكشفها بطريقة عملية فى اختبارنا
لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى . وهكذا نعود ثانية إلى نقطة قلناها سابقاً ، أن
المعرفة الكاملة المتعمقة لأعظم أعمال العالم فى الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال
بصدق إنها ضرورية لا بد منها لأى شخص يريد أن يقوم بالحكم على أى قصيدة
أو رواية تمثيلية أو قصة . وفى هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نقع أى طريق
محددة ولا هذا هو أمر لازم . فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيكل . وبكفى أن
نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهتبا سرعة الشعور الغريزى بما هو
عظيم وجيد كلما قابله وفى أى صور كان موضوعاً ، فذوقنا سيكون أمهر وحكمنا
سيكون أضبط ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال ، بل بأن نحيا إلى أقصى
حد ممكن وبأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم .

والآن . مهما تكن مسألة تقدير الأدب صعبة ، فإننا نستطيع أن نختم كلامنا
عنها باستنتاجات يقينية . كان الناقد الفرنسى نيزار من أكبر الدعاة إلى اصطلاح
المنهج المحدد فى الفن ، وقد رأى الفساد الذى جلبه إلى الأدب اعتياده على مجرد
الانفعال . فقال إن المهمة الحقيقية للنقد هى أن يحرر الأدب من النظرية الخاطئة

القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه . ليس من أقل أمل في أن يتحقق ما أرادته
 نيزار تحقّقاً كاملاً . فالتقد لا يمكن أن يُحمل علماً . ولا يمكن أن يحمل « نوعاً »
 من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان . نحن نتكلم مع أرنولد عن « رؤية
 الأشياء كما هي في الحقيقة » . ولكن هذا في الحقيقة كلام مجازي . فإن رؤية
 الأشياء كما هي في الحقيقة أمر مستحيل . لأننا لا نستطيع أن نراها إلا في عقولنا ،
 ولما كانت عقولنا قد صيبتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال
 أمرجنتنا وميلاتها . نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة ، ونستطيع أن
 نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف ، ونستطيع أن نفعل كثيراً في تصحيح
 الليل . ولكن هذا ليس كل شيء . الأدب يفتج من الشخصية ، ويخاطب
 الشخصية . وهو يتناول مسائل كثيرة في صور كثيرة . ومن ماعته الأساسية أنه
 يثير العطف ويحرك الشعور ويبحث العاطفة . وهكذا يتتاق بعناصر متنوعة ،
 ولذلك يجب أن استجابتنا له تكون متنوعة نفس التنوع . وليس من مفر من
 هذه النتيجة . نحن لا نستطيع أن نعود العنصر الفردي من النقد . والاختلافات
 التي تنتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمر واقعة
 لا بد منها . ولا أرى سبباً للامتناع من ذلك ، بل إنني يسرني أنه من المستحيل
 أن بوضع التقدير الأدبي في ثوب رسمي لا لون له . ولكن رغم أننا نعتمد على
 ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص ، فإنه تظل الحقيقة أن الذوق يمكن أن يُمرّن ويُرَبَّى
 والحكم يضبط وينظم ويوجه . وهكذا بالدربة لمسألة تقدير الأدب ، يكون أمامنا
 مبدأ هو : الممارسة . منه نبداً ، وإليه نرجع نقبس الإبرة والإرشاد . إذا أردنا
 أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة
 والحياة معاً .

الباب الثاني

تطبيقات وملاحظات

تطبيقات وملاحظات

(١) إذا استعرضنا قول بشار في المشورة وهو :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن برأى نصيح أو مشورة حازم
ولا تجعل الشورى عليك غصاصة فريش الحوافى قوة للقوادم
وخلّ الهوىنى للضعيف ، ولا تكن نؤوما ، فإنّ الخزم ليس بنائم
وأدن من الشورى الكتوم لسره ولا تشهد الشورى اسراً غير كاتم
وما خير كفت أمسك الفلّ أختها وما خير سيف لم يؤيد بقائم
فإنك لا تستدرك الرأي بالئى ولا تبلغ العليا بغير المكارم

وجدنا أن العناصر الأربعة موجودة فيها ، ولكن كمية عنصر العقل فيها أكبر من كمية العاطفة ، فهو مع جزالتها وعظم معناها ، قليلة العاطفة ، وهذا طبعى فى كل أشعار الحكم ، كحِكْم المتنّبى وأبى العلاء المعرى ، وزهير بن أبى سلمى ، وغيرهم : فطبيعة أبيات الحِكْم يزيد فيها عنصر العقل على عنصر العاطفة : وعلى العكس من ذلك شعر الفزل ، إذ تغلب فيه العاطفة على العقل مثل قول العباس ابن الأخنف :

- أمسى بُكّاك على هواك دليلاً فازجر دموعك أن تفيض هُمولا
- دار الجليس عن الدموع فإن بدت فانظر إلى أفق السماء طويلا

فهذان البيتان يفيضان بالعاطفة عكس أبيات بشار .

(٢) وإذا سمعنا الشاعر يقول :

وكنْتُ إذا ما زرت سُدَى بأرضها أرى الأرض تطوىلى : ويدنو بعيدها
من الخفِرات البيض ود جليسهما إذا ما انقضت أحدىة لو تميدها
تحل أحقادى إذا ما لقيتها وترقى بلا جُرْمٍ على حُقُولها

أقول القائل :

يا عاذلى قد كنت قبلك عاذلاً حتى ابتليت فصرت صبا داهلاً
الحب أول ما يكون مجانة فإذا تحكم صار شغلا شاغلاً
أرضى فيمضب فأتلى فتمجّبوا يرضى القليل ولا يرضى القاتلاً
أقول الآخر :

وخبرك الواشون أن لن أحبكم بلى : وستور الله ذات المحارم
وإن دما لو تعلمين جنيتيه على الحى : جاني مثله غير سالم
أصد ، وما الصد الذى تعلمينه شفاء لنا : إلا اجترع^(١) العلاقم
الح الخ

فهذه الأبيات كلها قوية العاطفة ، صادقتها : وتسانى . ما الدليل على قوتها
وصدقتها . فأقول : إن فيها دلالة على تجربة الشاعر : يعبر عنها فى صدق
وإخلاص يدل عليهما أثر ذلك فى نفس السامع الخبير : ومثل ذلك قول الآخر :

وليل لم يقصره رقاد وقصره له وصل الحبيب
نعيم الحب أروق فيه حتى تناولنا جناه من قريب
نخلنا أن نقطعه بلفظ وترجت العيون عن القلوب

(٣) إذا سمعت قول القائل بمدح ذا الرئاستين :

لعمرك ما الأشرف فى كل بلدة وإن عظموا للفضل إلا صنائع
ترى عطاء الناس للفضل خسما إذا ما بدا والفضل لله خاشع
تواضع لما زاده الله رفعة وكل جليل عنده متواضع
أدركت رخص عاطفة الشاعر . فقد بذل كثيراً من قوله فى سبيل حفة من
المال قبضها .

(١) اجترع من اجترع : إذا ابتلع : والعلاقم جمع علقم : وهو الحنظل وكل شيء صر .

(٤) إذا سمعت قول ابن القارض .

كهلال الشك لولا أنه أن عيني عينه لم تنأى^(١)

حكمت بأن هذا معنى عادى . وعاطفة مألوفة . وأسلوب ثقيل مبتذل .

(٥) عند ما تسمع قول قيس بن الملوّح ، وقد صيد له غزال فأطلقه وقال :

راحوا يصيدون الضياء وإننى لأرى تصيدها على حراما

أشبهن منك محاجراً وسوالفاً فأرى على لها بذلك ذماما

أعزز على بأن أروع شهبها أو أن يذفن على يدى حماما

نحس أن قلب الشاعر ينبض من حرارته .

(٦) إذا قرأت ديوان العباس بن الأحنف ، وأبى فراس والمتنبي وأبى العلاء ،

رأيت أو شعرت أن عواطف العباس بن الأحنف أقوى الجميع ، وتليها عواطف

أبى فراس ، ثم تليها عواطف المتنبي ، ثم تليها عواطف المعرى ، ولكن : إذا

نظرت إلى قوة العقل عند الجميع ، عكست الترتيب ، فالمعرى أولاً ، ثم المتنبي ،

ثم أبو فراس ، ثم العباس .

(٧) إذا سمعت بشاراً يقول فى حسن الحديث .

وحوراء اللدامع من معندي كأت حديثها نمر الجذبان

وقوله :

وكأت رجع حديثها قطع الرياض كسيف زهرا

وكأت تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا

أجزت صدقه ، ولكن إذا سمعته يقول وهو أعمى كما تعلم :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلى تهاوى كواكبها

أدركت أنه فى هذا مقلد غير مبتدع ، فلم يرغبأرأ يرتفع ، وإنما سمع شاعراً يصف

القباز وهكذا ...

(١) يريد أنه أصبح هزلاً حتى أنه لو لم يكن لما رآته عين الناظر إليه ...

(٨) إذا قرأت قول كثير:

ألا ليتنا يا غربة من غير ريبة بغيران نرعى في الخلاء ونغرب
كلانا له عُمرٌ فنرنا يقل على حسنها جرباء تعدى وأجرب
إذا ما وردنا منها صاح أهله علينا فما تنفك نرعى ونضرب
وددتُ وبَّيتُ الله أنكِ بكرة هجانٌ ، وأنى مُصمبٌ ثم نهرب
نكون بغيري ذى غنى فيضيعنا فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
أدركت أنها عاطفة صادقة ، ولكنها ساذجة بسيطة لا تنبع إلا من شعور ساذج .

(٩) وقول أبي تمام :

سمّا للعلی من جانبها كليهما سموّ حباب الماء جاشت غواربه
فقول حتى لم يجد من ينيله وحارب حتى لم يجد من يحاربه
أرى الناس منهاج الندى بعد ما عفت مهائمه الملى وتحت لواجبه
ففي كل نجد في البلاد وغائر مواهب ليست منه وهى مواهبه
فيا أيها السارى أسر غير حاذر جنان ظلام أوردى أنت هائبه
فقد بث عبد الله خوف انتقامه على الليل حتى ماتدب عقاربه
تقرؤه فلا تحس بحرارة العاطفة ، وإنما هي الأعيب عقلية ، ثم هى عاطفة شخصية ، لا عامة كالوفاء : أفرط في المدح نظير مال قليل أو كثير . . .

فالحكم في قوة العاطفة وسعة الخيال هو شعور السامع وتأثير الأبيات عليه ، وخاصة إذا كان عالماً بالشعر ، خبيراً بحودته أو رداءته . ذا ذوق فنان .

(١٠) من أمثلة الخيال الخالق ما فعله بديع الزمان من أعمال قام بها الحارث ابن هشام ، وما فعله الحريري من حوادث أبى زيد السروجي فشكل تلك خيالات خالقة ، وكذلك أحاديث شهرزاد في ألف ليلة . . .

(١١) نلاحظ أن الشعر العربي في المرأة أغلبه مادی ، يبيت على الشهوة ، أكثر مما يبيت على سمو الروح ، فكثيراً ما يصفون الخصر والرِّدف ،

ويشبهون العين بالترجس ، واتخذ بالورد ، والبنان بالعقاب ، والأسنان بالبرد ،
وقل أن يعتوا بالعين ، كقول ابن الرومي :

ليت شعري إذا أدام إليها كزرة الطرف مبدئ ومعيد
أنهى شئ لا تأسف العين منه أم لها كل ساعة تحديد
بل هي العيش لا يزال حتى استجدت يدي غرائبا ويعيد
ولكن مثل هذا قيل ، وربما كان سبب ذلك نظرة أعجب العرب إلى المرأة على
أنها متع ، كاللهي يقول أبو تمام :

كانت لنا ملهبا نلهو بزخرفه وقد ينفس عن جد الفتي اللامب
ومثل قول المتنبي :

ومن خبر الغواني فالغواني ضياء في بواطه ظلام
(١٢) وإذا سمعت قول القائل :

وأمرت لؤلؤا من رجس وسقت وزدا وعصت على العتاب بالبرد
وجدنا أن فيه نوعا من الخيال الملوّن ، فقد ألف بين الدمع واللؤلؤ ، والعين
والترجس ، واتخذ بالورد ، والبنان والعقاب ، والأسنان والبرد ونحو ذلك .

(١٣) لما هزم أمية بن خالد بن أسيد ، لم يدر الناس كيف يقولون له ،
فدخل عبد الله بن الأخضر عليه فقال : الحمد لله الذي نظر إلينا أيها
الأمير ، ولم ينظر إليك ، لأن الله علم حاجة أهل الإسلام إليك ، فأبناك لهم
بجذلان من مملك ..

وكتب جندون إلى عامل عزل عن عمله ، فقال : بلغني أعزك الله انصرارك
عن عملك ، ورجوعك إلى منزلك ، فسررت بذلك ، لحلى أن قدرك أجل وأهل
من أن يرفضك عمل تتولاه ، أو يضعك عزل عنه . فهذا خيال خالق .

(١٤) يقول الشاعر :

ويوم كلبهام القطاة محبب إلى صباه ، غالب لي باطل

رُزِقْنَا به الصيد العزيز ولم نكن كمن نبسه محرومة وجائل
فيلك يوم خيره قبل شره تفتب وأنشيه وأقصر عاذل
فالبيتان الأولان فهما خيال مؤلف ، جمع فيه بين قصر الليل وإهمام القطاة .
وصيد البر ، ووقوع نظره على امرأة جميلة .

(١٥) قول أبي تمام :

فسقاه منك الطل كافور الندى وأنحلّ فيه خير كل سماء
خرافاء ينبعب بالعتول خيالها كنعلاعب الأفعال بالأسماء
قول ثعلب على النفس لأنه في نظري من قبيل الوهم .

(١٦) يرى ابن خلدون أن الشعر موضوعات يحسن فيها حيث لا يحسن النثر
كالبديع ، والمجاء ، والرائ ، وهناك موضوعات يحسن فيها النثر حيث لا يحسن
الشعر ، كالمسكاتبات الرسمية الصادرة عن السلاطين والخلفاء ، وعبارة أخرى من
الحكومات بعضها البعض ، فإن الشعر فيها يسمج ، وكذلك ما يشبه اشعر
كالكلام المسجوع ونحوه : فإن ذلك يقتل من جلال المكتوب عنه وله :
ويرى أن الإجادة في الكلام المرسل أصعب منها في الكلام المسجوع ،
لأن الكلام المسجوع يزينه السجع والبديع ونحو ذلك . وأما الكلام المرسل
فيحتاج في الإجادة فيه إلى معان عظيمة ، وأسلوب فخ ، مما يصعب . وهذا هو
السبب أيضاً في أن النثر الجيد أصعب من الشعر الجيد . ويرى أن كلام الإسلاميين
المتقدمين أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ في النثر ، وأمثال بشار بن
برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس أرقى من الأدب الجاهلي في نثره وشعره ؛ والسبب
في ذلك أن هؤلاء بما عندهم من ملكة أدبية قد رقوا ملكاتهم بحفظ الجيد
من المنثور والمنظوم ، واقتصروا عليه ولم يشحنوا أذهانهم بما دون ذلك ، فكانوا
إذا قلّدا قلّداً العظم الرافق دون غيره ، فخرج أسلوبهم رفيعاً ، ولم يكن للجاهليين
هذه المقدرة . وذكر أنه قد عافه عن التقدم في الشعر حفظه العتون الكثيرة

في نشأته ، وغلبتها عليه في كبره ، فلما عالج قول الشعر وقفت هذه المتنوء المحفوظة عائنة في سبيل جودته .

وهي ملاحظات قيمة .. غير أنا نلاحظ أيضاً أن الشعراء الجاهليين كانوا أصدق في عاطفتهم وشعورهم نحو الأشياء ؛ إذ كانوا يبسطهم يمررون عن خالص ما في نفوسهم ، ولم تفسدهم المدنية والحضارة .

(١٧) قال أبو هلال العسكري : « إنما يحسن الكلام لسلامته وسهولته ونصاعته ، وتغير لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعدادل أطرافه ، وتشبه أعجازه بهواديته ، وموافقة مآخريه لمباديته . فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطالعه وجودة مقاطعه ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكال صوغه وتركيبه . ومتى جمع الكلام بين العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة . واشتمل على الروق والطلاوة ، وسلم من جَنَفِ التأليف ، وبُعد عن سماجة التركيب ، ورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصعب فاستوعبه ولم يمحجه . والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ ، والفهم يأنس بالمعروف ، ويسكن إلى المألوف ، ويصنئ إلى الصواب ، ويهرب من المحال . وليس الشأن إيراد المعاني ، فالمعاني يعرفها العربي والعجمي . والقروى والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفاءه ، وحسنه وبهاؤه ، وزاخرته ونقاؤه . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون ما وصفناه » اهـ .

ولسنا نوافق العسكري على أن العبرة بالألفاظ وصياقتها فقط كما أسلفنا . ويكفي أن يكون المعنى صواباً ، بل إن المعاني جودة لا تقل عن جودة الألفاظ ، ولما دخل في البلاغة ، كدخل الأسلوب ، كالذي ذكرناه من قبل ، فإذا كان الكلام ألفاظاً رصينة ، وأسلوباً جيداً ، ومعاني صحيحة ولكن مبتذلة ، لم تكن كبيرة شأن في البلاغة ، وكانت جوفاء ، ونرى أن قيمة القطعة الأدبية

في معانيها وأسلوبها معاً ، لافي المعنى فقط ولا في الألفاظ فقط :

(١٨) قال ابن رشيقي في العمدة :

لَقِنَ اللهُ صُنْعَةَ الشَّعْرِ مَا ذَا مِنْ صُنُوفِ الْجَهْلِ مِنْهُ تَقِينَا
يُؤَثِّرُونَ الْغَرِيبَ مِنْهُ عَلَى مَا كَانَ سَهْلًا لِلْسَامِعِينَ مُبِينَا
وَيُرُونَ الْحَالَ مَعْنَى صَحِيحَا وَخَسِيسَ الْكَلَامِ شَيْئًا ثَمِينَا
فَهُمْ عِنْدَ مَنْ سَوَانَا يُلَامُونَ وَفِي الْحَقِّ عِنْدَنَا يَعْذَرُونَ
إِنَّمَا الشَّعْرُ مَا يَنْأَسِبُ فِي النَّظْمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فَنُونا
فَأَتَى بَعْضُهُ بِشَاكِلِ بَعْضَا وَأَقَامَتْ لَهُ الصُّدُورُ الْمُتُونَا
كُلُّ مَعْنَى أَتَاكَ مِنْهُ عَلَى مَا تَتَمَنَّى ، وَلَمْ يَكُنْ أَنْ يَكُونَا
فَتَنَاهَى مِنَ الْبَيَانِ إِلَى أَنْ كَادَ حَسَنًا يَبِينُ لِلنَّظَائِرِنَا
فَكَانَ الْأَلْفَاظُ مِنْهُ وَجُوه وَالْمَعَانِي رُكْبَانٌ فِيهِ عِيُونَا
إِنَّمَا فِي الْمَرَامِ حَسَبُ الْأَمَانِي يَتَحَلَّى بِحُسْنِهِ الْمُنْشِدُونَا
فَإِذَا مَا مَدَحْتَ بِالشَّعْرِ حُرًّا رُمَتْ فِيهِ مَذَاهِبُ الْمُشْتَهِينَا
فَجَعَلْتَ النِّسَبَ سَهْلًا قَرِيبَا وَجَعَلْتَ الْمَدْحَ صَدَقًا مَبِينَا
وَإِذَا مَا عَرَضْتَهُ بِهَجَاءٍ عَبَتْ فِيهِ مَذَاهِبُ الْمُرُكِّينَا
وَإِذَا مَا بَكَيْتَ فِيهِ عَلَى الْعَا دِينَ يَوْمَا اللَّيْنِ وَالظَّاعِنِينَا
حُلَّتْ دُونَ الْأَمْسَى وَذَلَّتْ مَا كَانَ مِنَ الدَّمْعِ فِي الْعَيُونِ مَصُونَا
ثُمَّ إِنْ كُنْتَ عَاتَبْتَ بِالْوَعْدِ وَعِيدًا وَبِالصَّعُوبَةِ بَيْنَنَا
فَتَرَكْتَ الَّذِي عَتَبْتَ عَلَيْهِ حَذِرًا أَمْنًا عَزِيزًا مُهِينَا
وَأَصَحُّ الْقَرِيبِ مَا قَارَبَ النَّظْمَ وَإِنْ كَانَ وَاضِحًا مُسْتَبِينَا
فَإِذَا مَا قِيلَ أَطْمَعُ النَّاسَ طَرًّا وَإِذَا مَا رِيمَ الْعَجْزِ الْمَعْجِينَا

(١٩) روى أنه اجتمع جرير والفرزدق عند الحجاج فقال : من مدحني

منكأ بشعر يوجز فيه ، ويحسن صفتي ، فهذه الخلعة له . فقال الفرزدق :

فَن يَأْمَنُ الْحِجَاجَ ؟ وَالطَّيْرُ تَنْتَقِي عَفْوَتَهُ ، بَلَا ضَعِيفُ الْفِرَاقِ
وَقَالَ جَرِيرٌ :

فَن يَأْمَنُ الْحِجَاجَ ؟ أَمَا عِقَابُهُ قَرُوءٌ ، وَأَمَا عَقْدُهُ فَوْثِيقٌ
بُسْرَ لَكَ الْبَغْضَاءُ كُلُّ مَنَاقٍ كَمَا كُلُّ ذِي دِينَ عَلَيْكَ شَقِيقٌ
فَقَالَ الْحِجَاجُ لِلْفَرَزْدَقِ : مَا عَمِلْتَ شَيْئًا ، إِنْ الطَّيْرُ تَنْتَقِي الصَّبَى وَالْحَشِيَّةَ ،
وَدَفَعَ الْخُلْعَةَ إِلَى جَرِيرٍ .

(٢٠) قَالَ الْفَرَزْدَقُ :

إِذَا نَفَقَتِ الْأَبْطَالُ أَبْصَرْتَ وَجْهَهُ مَضْبِيًّا ، وَأَعْنَقُ الْكُتَاةِ خُضُوعٌ
فَقَالُوا : قَدْ أَسَاءَ الْقِسْمَ ، وَأَخْطَأَ التَّرْكِيبَ ، إِمَّا كَانَ يَجِبُ أَنْ يَقُولَ :
أَبْصَرْتَهُ سَامِيًا وَأَعْنَقُ الْمُلُوكِ خُضُوعٌ ، أَوْ أَبْصَرْتَ لَوْنَهُ مَضْبِيًّا ، وَأَلْوَانَ الْكُتَاةِ
كَاسِفَةً . وَفِي هَذَا النَّقْدِ مُحَاوَلَةٌ لِإِخْصَاعِ الشُّعْرِ لِلْمَنْطِقِ وَلَيْسَ بِذَاكَ .
(٢١) نَقَدُوا عَمْرِينَ أَبِي رَبِيعَةَ بِأَنَّهُ يَنْشَبُ بِالْمَرَاةِ ، ثُمَّ يَدْعُهَا وَيَشْتَبِ
بِنَفْسِهِ ، كَقَوْلِهِ :

نَمْ اسْبَطَرْتَ تَشْتَدُّ فِي أَنْزَى تَسَالُ أَهْلَ الطُّوُفِ عَنْ عَمْرِ
وَأِنَّمَا تُوصَفُ الْحَرَّةُ بِالْحَيَاءِ وَالْإِبَاءِ وَالْامْتِنَاعِ ، كَالَّذِي يَقُولُ :

لَقَدْ مَنَمْتَ مَعْرُوفَهَا أُمَّ جُمْفِرٍ وَإِنِّي إِلَى مَعْرُوفِهَا لَقَفِيرٌ
(٢٢) قَالَ كَثِيرٌ عَزَا :

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ مَسِيلٍ
فَنَقْدُوهُ بِأَنَّهُ إِنْ كَانَ يُحِبُّهَا حَقًّا فَلِمَ إِذَا يَرِيدُ أَنْ يَنْسَى ذِكْرَهَا ؟ هَلَا قَالَ كَمَا
قَالَ الْآخَرُ :

فَلَا خَفِيَ الرَّحْمَنُ مَا بِي مِنَ الْهَوَى وَلَا قَطَعَ الرَّحْمَنُ عَنْ حُبِّهَا حَقِي
فَمَا سَرَنِي أَيْ خَلَّى مِنْ الْهَوَى وَلَوْ أَنَّ لِي مَا بَيْنَ شَرْقٍ إِلَى غَرْبٍ
(٢٣) قَالَ قَاتِلُ لَابِنِ الرَّومِيِّ يُلُومُهُ : لَمْ لَا تَشَبْهِ كَتَشْبِهَاتِ ابْنِ الْمُعْتَزِ . وَأَنْتَ

أشعر منه ؟ فقال : ذاك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة ، وأنا أى شيء أصف . ؟ إنما أصف ما أعرف : وهو تصديق لنظرية « تين » فى أثر البيئة فى الأديب .

(٢٤) مدح شاعر أمير المؤمنين المأمون بقوله :

أخفى إمام الهدى المأمون مشتغلاً بالدين والناس بالدنيا مشاغلاً
فَنَقَدَ : لأنه جعل المأمون امرأة عجوزاً فى محرابها ، وفى يدها سُبُحْتها ، وإذالم يشغل الخليفة بأمور الدنيا فن يدبر أسرها ؟ .

هلا قال كما قال جرير :

فلا هو فى الدنيا مُضِيعٌ نصيبه ولا عَرَضُ الدنيا عن الدين شاغله

(٢٥) قال أبو الطيب المتنبى أول لقائه كافورا :

كنى بك داء أن ترى الموت شافياً . وحسبُ المايا أن يكنَّ أمانياً
فقالوا : إنه مجابهة سيئة فى أول لقاء ، كما استهجنوا قول شاعر يصف روضاً :
كان شقائق النعمان فيه ثياب قد رَوَيْنَ من الدماء
لِمَا فيه من بشاعة الدماء . وكالذى عِيبَ على أبى يُحْجِنَ الثَقفى فى وصف قبنة :
وترفع السوط أحياناً وتخفضه كما يَطْنُ قِبابُ الروضة الفردُ
قالوا : فأى قبنة تحب أن تشبه بالذباية ، وكما استهجنوا قول أبى نواس :
مَا لِرَجُلٍ الْمَسْأَلِ أَخْتِ تَشْكِي مِنْكَ الْكَلالَا
فقالوا إن رجُلَ المال بغیضة ثقیلة .

وكما استهجنوا قول البحترى فى مدح المعتز بالله :

لا المذل يردعه ولا التَّعَمُّرُ نِيفُ عن كريم يصدّه

قالوا إن هذا من أجهن ما مدح به الخليفة ، فن ذا يصف الخليفة أو يصدّه ؟ هلا قال كما قال زهير :

لو كان يقعد فوق النجم من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا
(٢٦) قال أبو تمام :

تكاد عطاياه يحن جنونها إذا لم يعوذها بنعمة طالب
فنفدوه ، فقالوا : ما باله يحوجها إلى الجنون ويلتمس لها العوذ والرقى ؟ لقد
كلف نفسه شططاً .

(٢٧) وعابوا قول الشاعر :

ويوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدى من هذا وهذاك أطول
فعاوه بأنه جعل للدهر عرضاً وذلك ما لم يقل به أحد . وعذره في ذلك أنه اتبع
المنطق ، فكما يكون للدهر طول يكون له عرض . وكان ابن سينا يسأل الله أن
يجعل لحياته عرضاً وإن لم تطل ، ولا بأس بذلك .

(٢٨) أراد أبو نواس أن يهني الفضل بن يحيى البرمكي بدار جديدة انتقل
إليها فافتتح قصيدته بقوله .

أربع البلى إن الخشوع اباد عليك وإني لم أخنك ودادى
وقال فى ختامها :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بنى برك من رأمين وراه
فتطير منها الفضل واشتأز حتى كلع وجهه وظهرت الوجهة عليه .

وهذا كقول أبي الطيب حين زار كافورا الإخشيدي فى أول لقاء ، فابتدأ
قصيدته بقوله :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
كما تقدم .

(٢٩) قال أبو تمام :

فحرام عليك أن تفرعى ها مة قلبى بدمعك المهبلى

ويقول :

كلوا الصبر سراً واشربوه فإنكم أثرتم بغير الظلم والظلم بارك
وكلاهما تحيلات باردة من قبيل ما أسمىناه « الوهم » .

(٣٠) يقول مسلم بن الوليد في رثاء رجل :

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه فطيب تراب القبر دل على القبر

ويقول في الهجاء :

قبحت مناظره فحين خبرته حسنت مناظره لتبجح الخبر

ويقول في مدح رجل بالشجاعة :

يحمود بالنفس إن ضمن الجواد بها والجود بالنفس أقصى غاية الجود

ويقول في الغزل :

هوى يحمى وحبيب يلعب أنت لقي بينهما معذب

فكلها من باب الخيال المؤلف الجيد . وكذلك قول الشاعر في الهجاء :

لو اطلع الغراب على تميم وما فيها من السوءات شابا

فقال جرير :

إذا رضيت عليك بنو تميم حسبت الناس كلهم غضابا

وقال الآخر :

وإذا نسرك من تميم خصلة فلما يسوؤك من تميم أكثر

وقول الآخر :

ويُقضى الأمر حين تغيب تيم ولا يستأذنون وهم شهود

وقول الآخر :

ألم ترأنهم رقوا بلؤم كما رقت بأذرعها الحير

وقول الآخر :

قوم إذا استنبح الأضياف كلهم قالوا لأهم بولى على الناس

وكلها صور جيدة .

(٣١) إذا سمعت قول القائل :

إذا قلتُ إني مشغفٌ ببقائها
وَحُمُ التَّفَلُّقِ بَيْنَنَا زَادَنِي سُمُهَا
وقول جميل :

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها
ويحيا إذا فارقته فيمود
وقول جرير :

فَلَمَّا التَّقَى الْحَيْنَ انْقَمَتْ الْعَصَا
ومات الهوى لما أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهُ
وقول السلولي :

يَبِينُ الْجَارُ حِينَ يَبِينُ عَنِي
وَلَمْ تَأْنَسْ إِلَى كَلَابُ جَارِي
وتظعن جارتى من جنب بيتي
وَلَمْ أَسْتَرْ بَسْتَرٍ مِنْ جِدَارِ
وتأمن أن أطلع حين آتى
عَلَيْهَا وَهِيَ وَاضِعَةُ الْخِمَارِ
كذلك هدى أمانى قديما
تَوَارَتْهُ النَّجَارُ عَنِ النَّجَارِ

فكل هذه الأبيات تدل على عاطفة حارة وشعور حى وتجربة صادقة .

(٣٢) دخل عمرو بن سلم الخمار على المهدي فأنشده :

إِنِ الْخِلَافَةُ لَمْ تَكُنْ بِخِلَافَةٍ
حَتَّى اسْتَقَرَّتْ فِي بَنِي الْعَبَّاسِ
شدت مناكب ملوكهم بخليفة
كَالْدَهْرٍ يَخَاطُ لَيْنَهُ بِشِمَاسِ
فأمر له بعشرين ألف درهم . فقال :

أَفْتَى سَوَالُ السَّائِلِينَ بِجُودِهِ
مَلِكُ مَوَاهِبِهِ تَرُوحُ وَتَقْنَدِي
هذا الخليفة جوده ونواله
تَعْدُ السُّؤَالُ وَجُودُهُ لَمْ يَنْفَدِ

فهذه عاطفة شخصية رخيصة دعا إليها ما أعطاه من المال .

ومثل ذلك قول منصور النمرى :

خَلِيفَةُ اللَّهِ إِنْ الْجُودُ أَوْدِيَةٌ
أَحْلَكَ اللَّهُ مِنْهَا حَيْثُ تَجْتَمِعُ
إِنْ أَخْلَفَ الْغَيْثُ لَمْ تَخْلَفْ أُنَامِلُهُ .
أَوْ ضَاقَ أَمْرُهُ ذِكْرَانُهُ فَيَتَسَعُ

(٣٣) رواية ألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان ومقامات الحريري أمثلة

من الخيال الخلاق وهي أيضا من أمثلة التصميم المتكك وهي أيضا من الأمثلة على الرواية التي تدور حوادثها على الأشخاص أكثر مما تدور حوادثها على الحوادث .

(٣٤) عند علماء العريسة ما كان تسعة أبيات فأكثر سمي قصيدة . وإلا فقطعة . ونظرا لأن شعراء العرب النظموا القافية ، وهو التزام عسير ، فقد قصر نَفْسُهُمْ ، ولم يطل شعرهم طول الشعر الأفرنجي المرسل ، وربما عد من أطولهم شعرا ابن الرومي ، فبعض قصائده تبلغ أربعائة بيت ، وذلك لمتنهجه السهل في الشعر ، ولأنه إذا عمد إلى معنى لم يتركه حتى يصقّيه .

والشعر العربي أكثره غنائى ، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلي . والقصيدة عادة عندهم تبدأ ببيكاه الأطلال ، ثم بوصف الطريق الذي رحل فيه الشاعر ، ووصف الناقة أو البعير ، ثم الدخول من ذلك على الممدوح . وقل في الشعر الجاهلي أن نرى قصيدة قيلت في الغزل البحت ، وإنما كان ذلك في العصر الأموي . .

وقد اتقن العرب والحق يقال الوصف ، وخصوصا وصف البادية وما فيها ، ويكادون إذا وصفوا ناقة أو بعيرا أو أرضا وصفوها وصفا دقيقا ، لا يكادون يتركون شيئا فيها . واشتهر بالوصف ذو الرمة ، والقطامي وغيرهما . .

ولكن مع الأسف ، كما قل في الفقه الاجتهاد المطلق في العصور المتأخرة ، وإنما أجازوا الاجتهاد المقيد ، كذلك كان الشأن في الأدب . فلم يفتحوا في الشعر ولا في النثر أبوابا جديدة ، بل كل ما فعله مجددوهم أنهم فتحوا الأبواب القديمة مع تعديل بسيط ، وإذا كان الأوّلون يتغزّلون في المؤنث ، فقد تغزّل أبو نواس في الذكر ، والغزل هو الغزل . . . وإذا رثى الأولون أولادهم أو إختهم رثى البحتري إربان كسرى ، ورثى المتأخرون المدن كطليطلة ونحوها . أما موضوع جديد مبتكر فلم يوفقوا فيه .

حتى أبو نواس الذى استهجن بكاء الأطلال والدور ، ودعا إلى بكاء
الفصور ، والتغزل بابتة السكرم ، والمنجى الذى يقول :

إذا كان مدح فالنسب المقدمُ أكل فصيح قال شعراً متمم
عاداً فبدأ شعرها بالغزل والنشيب بالنساء ، وبكاء الأطلال . والسبب فى أن
دعوتها لم تنجح أنهما دُعُوا إلى مذهبهما فى خفوت ، ولم يكونا مؤمنين حق
الإيمان بما يقولان ، ومن جهة أخرى كانت مدرسة الرجعية كالنحويين
والصوفيين قوية مسموعة الكلمة ، فأخفتوها كما كان الشأن فى المحدثين مع
المعتزلة ، فقد اتصروا المحدثون أخيراً على المعتزلة ، فمنعوا من الابتكار ، وساد
المقلدون على المجددين .

وحتى أوزان الشعر قد حصرها الخليل فى ستة عشر من عهد الجاهلية إلى
يومه ، ولكن ما فائدة المحدثين أن يقدروا ربح يخرجوا عنها إلا فى حدود ضيقة .
وليست البحور إلا موسيقى ، والأذن الموسيقية متغيرة ، فما كان منها يناسب
موسيقى أبى إسحاق الموصلى قد لا يناسبنا نحن ، بدليل أن أغانيها اليوم غير
أغانيهم ، فكان يلزم أن نجد هذه الأوزان ، فنجمها مثلاً ستين بدل ستة عشر ،
كما جدد شعراء الفرج فى أوزانهم ، ولكن هو الممود الشامل ، والعقل الجامد .
وحتى فى العصور الحديثة إنما جدد الشعراء والكتّاب بعض الشيء ،
لا ابتكاراً ، ولكن انتقلاً من تقايد العرب إلى تقايد الغرب ، والكل تقليد .
وقد يكون هذا التقليد مائعاً لا يناسب ذوقنا ، كما لا تناسب الموسيقى الغربية
الأذن الشرقية والله يوفق .

(٣٥) من محاسن الكتب الأدبية العربية أنها عُنِيَتْ بالنعرض لأبيات
من الشعر قيلت فى معنى واحد ، ووازنت بينها ، وبيان أيها أحسن ثم كقول بشار :

خليلي ما بال الدُّجَى ليس يَبْرَحُ وما لِمَمُودِ الصَّبح لا يتوضَّحُ

أَضَلَّ النَّهَارُ الْمُسْتَنْيرَ طَرِيقَهُ أَمَ الدَّهْرُ لَيْلَ كُلِّهِ لَيْسَ يَبْرَحُ
وَطَالَ عَلَى اللَّيْلِ حَتَّى كَانَهُ بِلَيْتَيْنِ مَوْصُولَ مَا يَتَزَحْزَحُ
وَيَقُولُ الْعَبَّاسُ بْنُ الْأَحْنَفِ فِي هَذَا الْمَعْنَى :

أَيُّهَا الرَّاقِدُونَ حَوْلَ أَعْيُنِي نَى عَلَى اللَّيْلِ حِسْبَةً وَائْتِجَارًا
حَدَّثُونِي عَنِ النَّهَارِ حَدِيثًا أَوْ صِفُوهُ فَقَدْ نَسِيتُ النَّهَارًا
وَيَقُولُ آخَرُ :

أُرِقْتَ وَلَمْ تَمِ عَنْكَ الْمَمُومُ وَعَادَ فَوَادَكَ الطَّارِبُ الْقَدِيمُ
فَهَلْ ذَهَبَ النَّهَارُ فَعَادَ لَيْلًا وَهَلْ تَرَكْتَ مَطَالِمَهَا النُّجُومُ
وَيَقُولُ آخَرُ :

يَا طُولَ لَيْلِي مَا أَنَامُ كَأَنَّمَا فِي الْعَيْنِ مَتَى عَائِزٌ مَسْجُورُ
أَرَى النُّجُومَ إِذَا تَغَوَّرَ كَوْكَبُ كَزَلِّ لَأَخَرٍ مَا يَكَادُ يَدُورُ
إِنْ طَالَ لَيْلِي فِي الْإِسَارِ فَقَدْ أَتَى فَيَا مَضَى دَهْرٍ عَلَى قَصِيرِ
وَيَقُولُ الْآخَرُ :

رَقِدْتَ وَلَمْ تَرْتِ لِلسَّاهِرِ وَإِلَّاهُ الْحُبِّ لَا آخِرِ
وَيَقُولُ الْآخَرُ :

تَبَيْتُ تَرَاغَى اللَّيْلِ تَرْجُو نِفَادَهُ وَلَيْسَ لِلَّيْلِ الْعَاشِقِينَ نِفَادُ
وَيَقُولُ آخَرُ :

وَطَالَ لَيْلُ الْمَهْوَى عَلَيْهِ وَمَا أَمَدَ لَيْلِ الْمَهْوَى وَأَطُولُهُ
فَبَاتَ يَسْتَمُطِرُ الدَّمُوعَ وَإِنْ كَانَ أَرْفَاضُ الدَّمُوعِ أَتَحَلَّهُ
وَيَقُولُ آخَرُ :

سَأَلْتُ نَجُومَ اللَّيْلِ هَلْ يَنْقُضِي الدَّجَى فَحُطَّ جَوَابًا بِالْثَرِيَّا كُحُطُ لَا
وَمَا عَنْ هَوَى سَامِرَتِهَا غَيْرَ أَنَّنِي أَنَا فِئْتِهَا الْمَجْرَى إِلَى الرَّتَبِ الْعَلَا

ويقول آخر :

ليس أضلُّ العَجْرُ منه سبيله حتى حَسِبْتُ به الكواكبُ قُلَلًا
ما تنقضي عَذَابَاتُ نُفْيَةٍ آخِرٍ من جِنَحِهِ حتى تُعِيدَ الأولَا
ويقول الآخر :

ما بال أنجم هذا الليل حائرة أضلَّت القمصد أم ليست على مَلَكِ
حادث سَوَارِيهِ وَقَفَا لَحْرَاكِهَا كأنها جثَّ صَرَغِي بِمَعْرَكِ
وقال آخر :

لَيْلٌ تَحْيَرُ ما يَنْحَطُّ في جَهَةِ كأنه فوق مَتْنِ الأَرْضِ مَشْكُولُ
نُجُومُهُ رُكَّذٌ لَيْسَ بِزَائِلٍ كأنما هن في الجِوِّ القناديلُ
وقال آخر :

والنجم في أفق السماء كأنه انْعَمَى تَحْيَرٌ ما لديه قَائِدُ
وقال آخر :

وكم لَيْلٍ قد لَقِيتُ هَوَئُهَا بهَمَّةٍ فوق السماء كالسما
طالت دِيَاجِيهَا خَلَّتْهَا أَنَّهَا تعطف منهن علينا ما مَغَى
وقال آخر :

يا لَيْلُ بل يا أَبَدُ أناثم عنك غَدُ
يا لَيْلُ لو تَلَقَى الَّذِي أَلْقَى بها أو تَجِدُ !
قَصْرَ مَنْ طَوْلِكَ أَوْ ضَعْفَ مَنْكَ الْجَلْدُ
أَشْكُو إلى ظِلْمَتِي تشكو الذي لا تَجِدُ
وَقَفْتُ عَلَيْهَا مَقَاتِي وَقَفْتُ عَلَيْهَا الشَّهْدُ

ويقول بشار :

طال هذا الليل بل طال السَّهَرُ ولقد أعرف لَيْلِي بِالْقَصَرِ

لم يَظَلْ حتى جناني شادين
فكأنّ الهَمَّ شخص مائل
وقال آخر :

لا أظلم الليلَ ولا أدري
ليلي إذا شامت قصير إذا
وفي هذا المعنى يقول بشار :

لم يطل ليلى ولكن لم أَم
وقال آخر :

لا أسأل الله تغييراً لما صَمَمْتُ
فالليل أطول شيء حين أفقدها
ويقول الآخر :

ويومٌ من الأيام لم ألقها به
كهام من الأعوام : أما نهاري
ويقول ابن المعتز :

لا أرق الله من أهدى لي الأرقا
بدراً تعرّض لي عمداً ليقطنني
وقال آخر :

لست أدري أطلال ليلى أم لا
لو تفرغت لاسـتـطلالة ليلى
وقال المتنبي :

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب
فإن نهاري ليـسـلة مدلهمة
ورُدُّوا رُقّادي فهو لحظ الحبايب
على مقـلّة من قدكم في غياهب

وقال امرؤ القيس :

فَيْالِكَ مَنْ لَيْسَ كَانَ نَجْوَاهُ بكل مغار القتل شدت يذبُّلِ
وهكذا ...

والقول يطول ويتشقق لو قارننا هذه الأبيات بعضها ببعض ، وعرفنا ما امتاز به بعضها من معان وأسلوب ومن خيال ، وما قصر بعضها في ذلك ، فترك ذلك لأريك غير أنى أقول ربما كان خيرها قول الشاعر :

يَا لَيْسَ بَلْ يَا أَبَدُ أَنَا نَمُ عَنْكَ غَدُ

لخفة روحه ، وجودة موسيقاه . وربما كان أقربها إلى الواقعية قول بشار :

لَمْ يَطْلُ لَيْسَ وَلَكِنْ لَمْ أَنَمْ وَنَقَى عَنِّي الْكَرَى طَيْفُ أَلَمْ

وهكذا يمكننا ترتيب هذه الأبيات من حيث جودة المعنى ، وقرب الخيال أو بعده . وجودة الموسيقى أو قبحها ونحو ذلك .

وننتقل بعد ذلك إلى معنى آخر :

يقول بشار :

عَيُّْ الشَّرِيفِ يَشِينُ مَنْصَبَهُ وَتَرَى الْوَضِيعَ يَزِينُهُ أَدَبُهُ

والصدق أفضل ما حضرت به ولربما ضرَّ القسَى كَذِبُهُ

خذ من صديقك غيرَ متعبه إِنْ الْجَوَادُ يُؤَوِّدُهُ تَعَبُهُ

يَرُدُّ الْحَرِيسَ عَلَى مَتَالِفِهِ وَاللَّيْثَ يَبِيعُ حَتْفَهُ كَلْبُهُ

وقال آخر :

لَا خَيْرَ فِيمَنْ لَهُ أَصْلٌ بَلَا أَدَبٍ

كَمْ مِنْ شَرِيفٍ أَخَى عِيٍّ وَطَمْطَمَةٍ

فِي بَيْتٍ مَكْرُمَةٍ آبَاؤُهُ نُجَبُ

وَحَامِلٍ مَقْرَفٍ الْآبَاءَ ذِي أَدَبٍ

حتى يكونَ على ما فاته حَدِيبًا

فَادْمِنْ لَدَى الْقَوْمِ مَعْرُوفٍ إِذَا انْتَسَبَا

كَانُوا رُؤُوسًا فَأَمْسَى بَعْدَهُمْ ذَنْبًا

نَالَ الْمَلَاءَ بِهِ وَالْجَاهُ وَالنَّسَبَا

وقال آخر :

إنك إن كنت عالماً زادك العـ
وإنما تفضل البهايم بالعلـ
تجنب الجهل ما استطعت فإن
وقال آخر :

رأيتُ العزَّ في أدب وعلم
وما حُسن الرجال لهم بزيّن
وفي جهل مذلتها الهوان
إذا لم يُسعد الحسنَ البيان
وقال آخر :

حسب الكذوب من البـ
من إن سمعت بكذبة
ية بعض ما يحنى عليه
من غيره نسبت إليه
وقال آخر :

لا يكذبُ المرء إلا من مهاتـ
أعصُ جيفةٍ كلبٍ خير رائحة
أو عادة السوء أو من قلة الأدب
من كذبة المرء في جدٍ وفي لعب
ثم ننتقل إلى معنى ثالث :
قال بعض الشعراء :

قومٌ لحاء العالـ في وجوههم
وقال البحرى :

يريك تألقُ المعروف فيه
وقال الآخر :

ووجهٌ رقّ ماء الجود فيه
وقال آخر :

يزيد معروفيه بالبر منزلة
ترقى مياه الندى تجرى بأمله
كما يزيدُ بهاء الخود بالخمر
ترقى الماء في الهندية البئر

وقال أوس :

كأن ريقها بعد السكرى اغتبت
أر من معتقة ورهاء نشوتها
من ماء أدكن في الحانوت مشاح
أو من أنابيب رمان وتفاح
وقال ذو الرمة :

كأن على فيها وما ذقت طعمه
زجاجة خمر طاب منها مدامها
وقال آخر :

ذات خدين ناعمين ضنينين
وثنايا وريقة كعديري
من بماء فيهما من اللقاح
من عقار وروضة من أفاح
وقال آخر :

قام بقلبي وقعد
يا صاحب القصر الذي
واعطشنا إلى فيم
إن قديم الناس فحسبي
ظفني نقي عنى الجلد
أرق عيني ورقد
يمج خمرًا من برد
بك من كل أحد
وقال آخر :

كأن المدامة والنجم
يعل به برد أنيسابها
وقال العباس بن الحسن العلوي :

حور تمحور إلى صبا
وكأنما برصابين
لك لأعين منهن حور
جنى الرحيق من المحور
يصبغ تفاح الخدود
د بماء رمان النحور

وهكذا . . .

وقد جرتهم هذه المقارنة إلى الإيحاء في القول في السرقات الشعرية ، فزعموا
أن الفضل في ذلك لأول قائل لهذا المعنى ، وأن من بعدهم سرقوا منه . ويعجبني

في هذا الباب قول عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وملخصه « أن السرقه إنما تعدّ سرقه إذا تحدث الألفاظ والمعاني ، أما إذا تحدث المعاني فقط أو تقاربت ، فمن العسير أن نعدّها سرقه ، لعدم استطاعتنا الجزم بأن هذا مسروق من ذلك ، فربما تواردت المعاني على الناس : ووقع الخافر على الخافر ، خصوصاً وأنه ليس بالعليل صياغة المعنى الواحد في أسلوب غير أسلوب الآخر . وقد يزيد الآخر على الأول معنى من المعاني أو صوغه في ثوب جديد حتى كأنه معنى جديد . كما لا نستطيع أن نقول إن هذا معنى مبتكر ، فقد غاب عنا شعر كثير قد يكون الشاعر وقع عليه قتلده ونحن لا نعرفه ؛ لأجل ذلك لا نبالغ في عدّ هذا سرقه . وساقى على ذلك أمثلة كثيرة » وهو قول حق ، يردّ غلّ الناقدين في باب السرقه الشعرية .

وننتقل إلى معنى آخر :

وقال ابن المعتز :

يا رب سرّ كنار الصخرِ كامنه أمتّ إظهاره منى فأحياني
لم ينسع منطقي فيه ببأحمة حزماً ولا ضاق عن مثواه كئاني
وقال آخر :

أبها السائل دع سرّ نفسي إنما نفسي لسرّ قبر

وقال كثير :

كريم بُميتُ السرّ حتى كأنه إذا استخبروه عن حديثك جاهلُ
وقال آخر :

وما السرّ في صدرى بميت بقبره لأنّ رأيت الميت ينتظر النشرا
ولكنني أخفيه حتى كأنني بما كان منه لم أحط ساعة خبرا
أخذه المتنبي فقال :

وسرّكم في الحشاميت إذا نُشِرَ السرّ لا يُنسر

(٣٦) لابن الأثير في المثل السائر ملاحظات نقدية صحيحة ، أشبه ما تكون بما في كتب النقد الأوربية ، مثل ذلك :

(١) فعنده أن الفصاحة تكون في الألفاظ ، والبلاغة في المعاني ، والكلام الفصيح هو الظاهر البين ، وأعنى بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة ، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها مألوفة الاستعمال ، دائرة في الكلام . وإنما كانت كذلك لحسنها ، لأن أرباب النظم والنثر غرّبوا اللغة ، وسيروا ألفاظها ، واختاروا الحسن من الألفاظ واستعملوه ، وتركوا القبيح منها وهجروه ، فإن قيل : من أي وجه علم أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ أو القبيح منها ، قلت : إن هذا من الأمور المحسوسة ، فالألفاظ داخلية في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع منه ويميل إليه هو الحسن ، والذي يكرهه ويفر عنه هو القبيح . ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من النير ، وصوت الشّحور ، ويميل إليهما ؟ ويكره صوت الغراب ، ونهيق الحمار ، ويفر منهما ... وكذلك الألفاظ ، فلانظة المزنة والديمة حسنة يستلذها السمع ، ولفظة البُعاق قبيحة يكرهها السمع ، وكلها من صفة السحاب . ومن ذلك ترى أن لفظة المزنة والديمة مألوفة الاستعمال ، ولفظ البُعاق متروك لا يستعمل . ولا يستعملها إلا جاهل بحقيقة الفصاحة ، أو من ليس له ذوق سليم .

(ب) إنّ أعجب شيء في ذلك أن تكون الألفاظ المفردة واضحة كلها ، فإذا نظر إليها مع الترتيب ، احتاجت إلى استنباط وتفسير ، وهذا موجود في القرآن ، وفي الأخبار المروية والأشعار والخطب والمكاتبات . مثل قوله صلى الله عليه وسلم : « صومكم يوم تصومون ، وفطركم يوم تفطرون » .

وقول أبي تمام :

وَلَهْتُ فَأَظْلَمُ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا وَأَضَاءُ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلَمٌ
ونحو ذلك .

(ح) يقول المبرد : ليس أحد في زمانى إلا ويسألنى عن مشكل من معانى القرآن أو معانى الحديث أو غير ذلك من مشكلات علم العربية ، فأنا إمام الناس في زمانى هذا ، ومع ذلك إذا عرضت لى حاجة إلى بعض إخوانى وأردت أن أكتب إليه شيئاً في أمرها ، أحجم عن ذلك لأنى أرتب المعنى فى نفسى ، ثم أحاول أن أصوغه بألفاظ سرضية فلا أستطيع ذلك . واقد صدق فى ذلك . وقد رأيت كثيراً من الجهال الذين هم من السوق أرباب الحِرَف والصنائع ، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف ، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق ...
« أقول » لأن البلاغة محتاجة إلى حُسْن استعداد ، وكثرة سِران وتدريب ، ومن قدحها أو أحدها ، خلا منها .

(د) يجب على الناظم والنائر أن يتجنب ما يضيّق به مجال الكلام من بعض الحروف ، كالتاء والذال والطاء والشين ، والصاد والطاء والظاء والعين ، فإن فى الحروف الباقية مذوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف ، وقد يأتى الناظم بقصيدة على حرف من هذه الحروف فيأتى فيها بالبدع المكروه ، كما فعل أبو تمام فى قصيدته الثائية التى مطلعها :

* قِفْ بِالطُّولِ الدَّارِساتِ عِلَالَتًا * الخ

وكما فعل أبو الطيب فى قصيدته الشينية التى مطلعها :

* قِفْ بِالطُّولِ الدَّارِياتِ عِلَالَتًا * الخ

وكما فعل أبو الطيب فى قصيدته الشينية التى مطلعها :

* مَبِيتى مِنْ دِمَشْقَ عَلَى فَرَّاشٍ * الخ

وكما فعل ابن هانئ فى قصيدته الخائية التى مطلعها :

* مَرَى وَجَنَاحُ اللَّيْلِ أَفْتَمَّ أَفْتَحُ * الخ

(هـ) إن الألفاظ تتبع الزمان ، فقد تكون الكلمة لطيفة فى زمن لا عيب فيها ، ثم يأتى زمن تعاب فيه ، لاستعمالها فى معنى ردىء ، كلفظ « القصرم »

والصَّرم « ولذلك لم تُعَبَّ على الشاعر المتبدى كآبي صخر المذلى في قوله :
قد كان صَرم في المات لنا فمجلت قبل الموت بالصَّرم
ولكنها عيب على المتنبي المتحضر في قوله :

أذاق الفواني حسنه ما أذقتني وعف فجازهنَّ عني بالصَّرم
(و) من الجوع ما يحسن استعمالها ، ومنها ما يسوء . كجمع العين الناظرة ،
والعين من الناس . فإن العين الناظرة خير ما تجمع على عيون . وعين الناس
تجمع على أعيان . وهذا يرجع فيه إلى الاستحسان لا الوضع اللغوي . وقد شد
أبو الطيب في قوله :

والقوم في أعيانهم خَزَرٌ والخليل في أعناقها قَبْلُ
فجمع العين الناظرة على أعيان ، والدوق يَأْبَى ذلك ، ولا تجده على اللسان
حلاوة وإن كان جائزاً . وأعجب من ذلك أنك ترى وزناً واحداً من الألفاظ
يحسن مفردة ، ولا يحسن جمعه ، وأحياناً يحسن جمعه ، ولا يحسن مفردة وأحياناً
يحسنان معاً . . فن النوع الأول عرقوب وعراقيب ، ومن النوع الثاني بهلول
وبهليل ، ومن النوع الثالث جمهور وجاهير ، وعرجون وعراجين .

وهناك ألفاظ على وزن واحد يحسن بعضها ، ويقبح بعضها كالثلاث والرابع
إلى العُشر ، فالثلاث والخمس والسدس حسنة ، والسبع والثمن والتسع والمشر
ليست كذلك ، والجميع على وزن واحد .

(ز) ثم انتقل إلى الكلام على المعاني ، فقال . إن المعاني على ضربين :
أحدها ما يتدعه مؤلف الكلام من غير أن يقتدى فيه بمن سبقه ، وذلك مثل
وصف المتنبي للحمى ، وهو :

وزائرة كأن بها حياة فليس تزورُ إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا فعاقتها وبانت في العظام
كان الصبح يطردها فتجري مدايمها بأربعة سِجَام

تراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
وهذا يقع للشاعر الفينة بعد الفينة ، وعددها عند كل شاعر ليس بالكثير .
فقد قالوا : إن أبا تمام اخترع نحو عشرين معنى جديداً ، وأبا الطيب خمسة .
وكقول أبي نواس في الهجاء :

شرابك في السراب إذا عطشت وخبزك عند منقطع التراب
وما روحتنا لتذب عنا ولكن خفت تغزية الذباب
وكقول أبي تمام في الشيب :

يستثير الحموم ما اكتن منه صعداً وهي تستثير الحموما
وقول ابن الرومي :

عدوك من صدقك مستفاد فلا تستكثرن من الصحاب
إلى غير ذلك .

والنوع الثاني من المعاني ، هو الذي يحتذى فيه على مثال سابق ، ومنهاج مطروق . وهذا أكثر ما يستعمله أرباب هذه الصناعة ، فلما أخرج إنما يصوغ المعنى القديم فيصوغه صياغة جديدة ، وذلك كالأبيات التي ذكرناها من قبل في وصف طول الليل .

(ح) وتعرض أخيراً للمسرقات ، شأنه في ذلك شأن من سبقه ، وقسمها ثلاثة أقسام . « نسخاً و سلخاً و مسخاً » فالنسخ أخذ اللفظ والمعنى برمتيه من غير زيادة عليه ، والسلخ أخذ بعض المعنى ، والنسخ إحالة المعنى إلى مادونه . وقد أطال في ذلك وعدد الأمثلة على الأقسام الثلاثة . فمن النوع الأول قول الفرزدق :

أتمدل أحساباً لثاماً حياتها بأحسابكم ، إني إلى الله راجع
فقال جرير :

أتمدل أجساباً كراماً حياتها بأحسابكم ، إني إلى الله راجع

ومن النوع الثانى قول بعض الشعراء :

لقد زادنى حُبّاً لنفسى أننى بفيض إلى كل امرئ غير طائل
فقال المتنبى :

وإذا أتيتك مذمتى من ناقص ففى الشهادة لى بأنى كامل
ومن النوع الثالث قول حسان :

ما إن مدحتُ محمداً بمفائى لكن مدحتُ مقاتى بمحمد
فقال أبو تمام :

فلم أمدحك تفخيماً بشعرى ولكنى مدحتُ بك المديح
وهكذا أ كثر من الأمثلة والشروح ... اهـ .

(٣٧) وما يؤسف له أن كتاب الأدب العربى قصروا بحتمهم ونماذجهم
وتقدم على النوع المعروف (Bell-Lettre) أو الأدب الجليل أو الأدب الصرف ؛
وكان خيراً لهم أن يفهموا الأدب بالمعنى الواسع حتى يشمل الفلسفة وحتى
يشمل مثل مقدمة ابن خلدون وحتى يشمل الأدب الصوفى ، أمثال شعر ابن
الفارض ، وحكم ابن عطاء الله ، فإن ذلك يزيد أنواع الأدب فلا يكون
قاصراً على ما قلت معانيه وتجتأ أفاضله . ومن ميزة هذا الذى أقول إن هذا
النظر يستطيع أن يغذى الأدب العربى بالمعاني أ كثر مما يغذيه الأدب الصرف .
وكان من عيوب طريقتهم واقتصارهم على الشعر المتعارف والنثر المسجوع
وتصميمهم لهذا النظر أن كان الشعر الجاهلى كأنه وحى يُوحى إذ لم يتذوقوا القصص
كثيراً ، لأن الجاهليين لم يتذوقوه ، وخصوصاً القصص الذى ورد عن الأمم
الأخرى كالف ليلة وليلة ، فإننا لم ندرك قيمتها إلا بعد أن رأينا المستشرقين
يمجدونها ، فأخذنا نقادهم كأننا عباد تقليد فقط .

ومما يؤسف له أيضاً أن الأدب العربي يميل إلى التركيب أكثر مما يميل إلى التحليل ، وخير الأدب ما وجد فيه العنصران معاً : التحليل في موضعه والتركيب في موضعه . ومن أثر ذلك كثرة الأمثال في الأدب العربي وقلة الروايات . فالمثلُ نظرٌ مركّب والروايات نظر محلل ، ثم إنه يكثر في الأدب العربي الاستطراد وعدم حصر ذهن في الموضوع الواحد ، ولذلك كثيراً ما يجد الباحث الموضوع الذى يبحث عنه في غير مكانه . وكان الأليق بالمجدين أن يتحرروا من هذه العيوب . كذلك هم يميلون إلى معان جزئية أكثر من المعانى الكلية ؛ وفاتهم العناية بوحدة القصيدة واكتفوا بالعناية بوحدة البيت ، لأن وحدة القصيدة تتطلب نظراً كلياً ، وأما وحدة البيت فتتطلب نظراً جزئياً . وهذا المعروف في الأدب معروف أيضاً في الفقه ؛ فقلنا نرى في باب من أبواب الفقه قواعد كلية كما فعل صاحب البدائع مثلاً وإنما أكثر الكتب موضوعة على أحكام جزئية تستفاد منها القاعدة الكلية مثل (من اشترى عبداً ... ومن باع عبداً ...) . وربما كان المسئول الأول عن هذا شعراء الجاهلية فقد بدأوا القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم تنووا بالرحلة إلى الممدوح وفي أثناء الرحلة عرجوا على وصف الناقة ، وإن لم يفعلوا ذلك ظاهراً فعلوه باطناً ، فبكوا الأطلال في أنفسهم ورحلوا في ضميرهم ثم قالوا :
دع ذا وعد القول في هرم
وقد أجاد أدياء العرب في الإيجاز أكثر مما أجادوا في الإطناب ، وعدوا الإيجاز في البلاغة أقوى من الإطناب . مع أن الإيجاز يحسن في محل والإطناب يحسن في محل آخر . ولذلك تجدهم برزوا في الحكم وفي المراسلات وعدّوا باباً كبيراً من أبواب الأدب النوقيعات وهى محل مركزة تشير إلى الغرض المقصود ، وما يعبر عنه العربي في مثل يعبر عنه الأديب الفرنسى أو الإنجليزى في رواية تبلغ أكثر من مائتى صفحة .

(٣٨) من غلبة عنصر التقليد في الأدب العربي أنا نرى أدب كل أمة

عربية يشبه أدب الأمة الأخرى مع اختلاف التاريخ والحوادث التي تقع فيها ، فأدب الأندلس يشبه أدب مصر في موضوعاته وأساليبه وهما يشبهان أدب العراق ؛ حتى ليمسر على القارئ أن يدرك الشخصية الممتازة لسكل قطر مصرية كانت أو أندلسية أو بغدادية ؛ حتى الأخطاء التي دفع فيها بعضهم وقع فيها الآخرون كبده المديح بالغزل والتعديد بالوزن المعروف ، والمحاسن التي كانت لأدب قطر ظلت محاسن لأدب الأقطار الأخرى كالانتقال سريعا من وصف الحادثة إلى حكمة عامة . وأظن أن لو كانت هذه الآداب رقعة أخرى في العالم يسكنها أم متعددون لكان الاختلاف بينهم أوضح . وربما كان السبب في ذلك خضوعهم لدين واحد يوحى إليهم بأفكار متشابهة . والدين يوحى بتمجيد العرب وتمجيد العرب يوحى بتقليدهم في أساليبهم ومعانيهم .

خصوصا وأن المعجزة الكبرى للمسلمين القرآن العربي . وربما كان اتخاذ الأدباء القرآن ، مثلهم الأعلى سببا في محافظتهم على اللغة النصحى والتقارب بين أدباء كل قطر في أسلوبه ومعانيه .

(٣٩) يعتقد بعض الباحثين أن من أسباب انحطاط المسلمين وخاصة العرب الأدب العربي نفسه ، وتعليهم لذلك أن أكثره قيل في المديح والملق والغرام ، وعلى حد تعبير بعضهم أكثره أدب معدة لأدب قوة . ولو نظرنا إلى الأنواع الأخرى لكانت كذلك أو أقرب إليها ، فالنقائص للبديع أو للحريري أو لغيرهما إنما هي مبنية على الكدبة ، والكدبة استجداء ، وهي من أحط أنواع الخلق بل هي أحط من المديح . ثم إن الأدب العربي من نوع الأدب المكشوف الذي لا يتخرج من ذكر المورثات بأسمائها ، وحتى كان يُسمح بمثل هذا الفحش في مجالس الخلفاء والأسماء من غير تحرز ولا إيماء . ومعجم كفايوس الفيروز آبادي مملوء بالفاظ الفحش حتى لا تكاد تخلو صفحة منها . هذا إلى مجون سخيف

كعجون الحجاج وابن سكرة . فإذا طبعت هذه الأشياء كلها في عقل الدنشىء
أثقلت ملكاته وحركت شهواته .

هذا قولم ولكن هل هو صحيح ؟

فبعض شعر المديح قوى جميل يبعث في النفس أخلاقاً قوية كما أن باب
الأدب في العربية عظيم وواسع سعة لا حد لها ، وكذلك باب الحكم ، فالحكم
الصحيحة يجب أن يُنظر فيها إلى هذا وذاك . والعيب عيب من اختار لا عيب
من قال . وكم رأينا من رجال كعصيب بن الزبير وهشام بن عبد الملك وأبي جعفر
المنصور قاموا بأعمال عظيمة لذكركم أبياتاً عظيمة دفعتهم إلى تقديم نفوسهم خوفاً
من المار أو إباءاً من القتل أو نحو ذلك .

وعاوه أيضاً بأنه أميل إلى الخيال منه إلى العقل وخصوصاً في الشعر ، فليس
فيه شعر فلسفى عميق إلا قليلاً ، وفاتهم أن أشعار أبي العلاء المعرى وابن الشبل
البغدادي وابن سينا وغيرهم مملوءة بالفلسفة والحكمة . در تاجاهم هذا الظن من
أن الأدب العربى لما عرضوا نماذجه استبعدوا منها كتب العقل كققدمة ابن خلدون
وكتب التصوف كشعر ابن الفارض وجلال الدين الرومى وكتب الحكمة ككليلة
ودمنة وكتب التاريخ كالطبرى والفخرى مع أنها في صميم الأدب وكانت خلائقة
أن تظهره بمظهر الفنى .

وعاوه أيضاً بأنه وإن التفت من قديم إلى الطبيعة فقد عنى بالصورة البهلوانية
ولكنه لم يتفنن بحبها . والشاعر الحق في الطبيعة هو من سلك إحدى الطريقتين :
إما أن يذوب فيها حتى يفنى وإما أن يتشربها حتى يستوعبها ؛ ولم يفعل
الشاعر العربى شيئاً من ذلك بل أخذ يلعب بصورها كما يلعب الخاوى بالمناظر
والصور . وهذا حق ؛ فبعض الشعر الأوروبى سلك هذا المسلك أو الآخر فكان
رائعاً حقاً وإن حدث ذلك في العصور الأخيرة بعد أن كان الشاعر الأوروبى
لا يأنه له .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يقتصر على نوع واحد من أنواع الشعر ، وهو الشعر الغنائى وليس فيه شعر ملاحم ولا شعر تمثيلى إلا فى القليل النادر . و ربما دعا إلى ذلك التزامهم البحر والتافية فإن طبيعة الملاحم والشعر التمثيلى تتطلب طول النفس وطول النفس يتطلب تغير البحور والقوافى ، ولكن فى الأدب العربى شئ من الملاحم كما فى ملحمة أبى زيد الهلالي وإن كان بعضها نثراً و بعضها شعراً ؛ وفى الشعر العربى بعض القصص التمثيلية كبعض شعر عمر بن أبى ربيعة ، ولكن الحق أن ذلك قليل وليس بكثير كثرته فى الشعر الأوربى . وهذا أيضاً حق . ولكن ينبغي أن نفسح صدرنا للاختلافات بين الآداب من هذا النوع . فليس بضرورى أن تتبع الأمم منهجاً واحداً فتقسم نفسها إلى هذه الأبواب الثلاثة من الشعر ، وإن كان أساس الأدب كله واحداً . كاللأ كول والمشروب ، فأساسه كله حاسة الذوق وما يؤكل وما يشرب ؛ ولكن أمة قد تفضل البطاطس على كل أنواع المأكولات ، وغيرها يفضل صنفاً آخر ، سواء فى ذلك الأفراد والأمم . ثم هذا لا يظعن فى أن أساس كل تقدير يرجع إلى حاسة الذوق وانفعالها مع المأكول والمشروب ، فهذه الآداب العربية مالت بطبيعة بيتنها إلى الأدب المكشوف ، والآداب الأوربية مالت بطبيعة بيتنها إلى الأدب المستور .

والآداب الغربية إن تفوقت على الآداب العربية فى الملاحم والقصص التمثيلية فإن الأدب العربى يتفوق فى الحكم والأمثال والشعر الغنائى ولكل وجهة هو مؤلفها . ورعاية الصدر تسمح بكل هذه الفروق كما تسمح للأسرة الواحدة أن يكون فيها مذكر ومؤنث وحليم وغضوب ، ولا يخرجها كل ذلك عن أنها أسرة واحدة .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يكون على نفمة واحدة من عهد الأدب الجاهلى إلى اليوم . فال موضوعات هى الموضوعات ، والأوزان هى الأوزان ، والأساليب هى الأساليب ؛ ومع اختلاف البيئات فى بغداد ومصر والشام والأندلس ظلت

كل الآداب ذات منهج واحد . وعلى العكس من ذلك الأدب الأوربي . فيجد مؤرخها مجال القول ذا سعة في نوع من الأدب وجد بعد أن لم يكن ، ونوع من البحور وجد بعد أن لم يكن ، وأدب مطبوع بالطابع الألماني ، وأدب مطبوع بالطابع الإنجليزي ، وأدب مطبوع بالطابع الفرنسي ، تبعاً لتغير البيئات والزمان والمكان . أما الأدب العربي فتشابه : الأدب المصري والأدب الأندلسي يشبهان أدب بغداد ، وأدب القرن التاسع عشر يشبه أدب القرن الرابع أو الخامس من غير كبير تغير .

وهذا اعتراض وجيه سببه ما عرف عن الشرق من جمود وخمود عقليين وقلة ابتكار وحب تقليد . فإن وجد بين الشرقيين مبتكر كابن خلدون فذلك نادر .

وهذا العيب ليس مقصوراً على الأدب . فهذا هو الشأن في الفقه والنحو وكل العلوم . فتى نحر من ناحية سرى التحرر إلى النواحي الأخرى ، والمأمول في الأدب أن يكون أسبق إلى التحرر لأن التجارب علمتنا أن الأدب إرهابٌ للعلم والفلسفة ، ولأن من عناصر الأدب الأربعة عنصر الخيال وليس الابتكار أول أسرهِ إلا خيالاً يتحقق فيما بعد . والله يوفق .

(٤٠) يروون أن الحريري لما اخترع المقامات شك في أنه واضعها ، وطلب إليه أن يضع مثلها عن موضوعات عُينت له فلم يستطع . وهذا صحيح ، فبعض الكتاب يحسن أن يكتب فيما يختار ، ولا يحسن أن يكتب فيما يختار له . وبعض الكتاب على العكس ، وبعض الكتاب يحسن أن يكتب فيما يختار وما يختار له على السواء . وهذا أقدر ، وهو تابع لاختلاف الاستعدادات والميلكات . فالنوع الأول قدير في ناحية معينة لا يحسن غيرها ، ولذلك لا يكتب إلا فيما يحسن . والبعض يحار بين الموضوعات ، أيكتب في هذا أم في ذاك ؟ ويتردد كثيراً فيماذا يكتب مع سعة قدرته . فإذا حدد له موضوع رحبه ذلك

من تردده فكتب وأجاد . وبعضهم قدبر على أى موضوع وليس عنده تردد . فهو يجيد الكتابة فيما يريد ، وما يراد منه . وهذا ينطبق على أدبائنا فى العصر الحاضر ، فمنهم من يحسن المقال ولا يحسن القصة ، ومنهم من يحسن القصة ولا يحسن المقال ، ومنهم من يحسن الشعر ولا يحسن النثر والعكس وهكذا .

وكذلك الشأن فى الملكات الأخرى ، فمن الأدباء من لا يحسن الحديث ولكنه يحسن الكتابة ، كالتى حكى عن البحترى أنه لم يكن يجيد الإلقاء ، ويرجو آخر فى أن يلقي له شعره . وكذلك كان فى عصرنا المرحوم شوق بك ، يحسن الشعر أكثر مما يحسنه حافظ إبراهيم ، ولكن حافظ إبراهيم كان يحسن الحديث أكثر من شوق ، وكان مجلسه ظريفاً يثير الضحك إلى أقصى حد ، وربما كان نصف الإعجاب بشعره مرجعه إلى حسن إلقاءه ؛ فترى من تُحس باطلامه فى الحديث إذا تحدث ، وإشراقه فى الكتابة أو الشعر إذا كتب أو شعر .

وقد اشترطنا فيما مضى للقصاص أن تكون عنده ملكة القصّ وهى ضرورية فى القصص ، حتى إن هذه الملكة تعادل جودة القصة نفسها ، فقد يقصّ قاصّ قصة فتجملك من حسن قصّته وحركات وجهه وغرابة شكله تضحك ملء شديك ، ويقصّ آخر قصة وليس لديه هذه الملكة وربما كانت القصة أجود من سابقتها ، ولكنه يقرّك بقصّها . والله يرزق من يشاء ما يشاء ...

(٤١) نلاحظ أن العرب من أول أسرم — والحق يقال — لم يتفننوا فى أدبهم التفنن الواجب عليهم سواء من ناحية السكينة أو من ناحية الكيفية ، وربما كان هذا أول مظهر لذلك الأدب بعد الإسلام ، فقد كان الأدب الجاهلى غنياً واسعاً فى ألفاظه وتراكيبه وموضوعاته ، فلما جاء الإسلام لم نجد من التطور فى الأدب ما كنا ننتظر ، فالموضوعات هى الموضوعات من هجاء ومدح وغزل وفخر ونحو ذلك . والأساليب هى نفس الأساليب ، بل نحن ننتظر أن

الفتوحات الإسلامية العظيمة وما رآه العرب في البلاد المفتوحة من أشياء لم يروها من قبل كالنيل في مصر ، ودجلة والفرات في العرب ، والمناظر الجديدة في خراسان وما وراء النهر أن تطابق أسنتهم بالقول كما أطلقت الجاهليين في الصحارى ونباتها وحيوانها ، فأين العذير من النيل أو من دجلة والفرات ؟ وأين غمدان من الأهرام ؟ وأين وأين إلى آخر ما لا عداد له ، ولكنه التقليد أبكم أسنتهم . وربما التمسنا عذراً للفاتحين لا نشغلهم بالمسائل الحربية والسياسية ودهشة الفتح ونحو ذلك ، فما بال غير المحاربين ممن سكنوا هذه الأقاليم .

واستمر الحال على هذا المنوال طوال تاريخ الأدب العربي ، فالحروب الصليبية مثلاً لم تنل من القول حقها بل إن الشعراء الأوربيين قالوا في الحروب الصليبية أكثر مما قال الصليبيون المسلمون ، والذي قالوه لا يكفي لإشباع النفس . ثم كان تحت نظرهم الأدب الهندي والصيني والفارسي واليوناني والروماني ، وقد اطلعوا على هذه الآداب كلها وفيها من غير شك فنون من القول لا عهد للعرب بها كالأفانيس الفارسية والتمثيلات اليونانية والخرافات الهندية ونحو ذلك ، فلم لم يأخذوها ويحتذوها ، بل وقفوا عند الأدب الجاهلي وحده يحتذونه . هذا موضع من الغرابة يدل على قلة الابتكار في الأدب العربي وظلوا يعرضون عن ألف ليلة وليلة لا يستوحونها حتى استوحاها الأوربيون . وهذا مما جعل مؤرّخ الأدب العربي لا يستطيع أن يفرّق بين أدب عصر وأدب عصر آخر إلا بمنظار معظم .

والأوزان هي الأوزان من عهد أن خلق الجاهليون الستة عشر وزناً إلى اليوم مع أن الأوزان ترتبط تمام الارتباط بالأذن الموسيقية ، والأذن الموسيقية التي كانت تستحسن بعض الأغاني والأوزان الموسيقية استحسنّت في عصرها الحديث أغاني أخرى حتى ربما اقتبسها من الأوزان الأوربية .

بل نرى أن اليبثات تختلف كما بين العراق والأندلس فيحذو الأندلسيون
في أدبهم حذو الأدب العراقي ولا يزيدون فيه إلا أشياء طفيفة .
والموضوعات هي الموضوعات والشكل هو الشكل ، ويؤلف أبو علي القالى
وابن عبد ربه فينقلون لنا في كتبهما الأدب الشرقى .

هذا شيء يستوقف النظر ويحار المتفلسف فى تحليل ذلك وما رسوا به من
المعبر ، حتى المحدثون الذين تعلموا اللغات الأوربية غيروا تقليداً بتقليد لا بتقليداً
باجتهاد ؛ فبدل أن كان الأولون يقلدون المصير الجاهلى أصبح هؤلاء يقلدون
الأدب الأوروبى تقليداً تاماً ، فهل يأتى عليهم زمن يتقلب عليهم الوعى الأدبى
فيخلقون ويبتكرون ويستلهمون يبنثاتهم ويستوحون نفوسهم ويموزون كل
الفنون الأدبية فى الأمم المختلفة ثم يخلقون ما يناسب أنفسهم ؟

ذلك هو المأمول لأنه يتفق وطبيعة الأشياء .

إن هذا الشأن الذى اعترام فى الأدب هو الشأن الذى اعترام فى الفقه والعلم
والفلسفة ، فلم يقلل باب الاجتهاد فى الفقه وحده ، ولعله قبل ذلك أقل أيضاً
باب الأدب والبلوى تم ، فإذا انكشفت هذه الغمة وفتحت أبواب الاجتهاد فى
علم أوفق رأيت الأبواب الأخرى قد فتحت بإذن الله .

(٤٢) من أحسن ما قال المرزوقى فى مقدمته على شرح ديوان الحامسة : « إن
العرب كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة
فى الوصف . ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ،
وشوارد الأبيات :

وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال . كما سيلم مما يهتجه عند العرض
عليها ، فهو المختار المستقيم . وهذا فى مفرداته وجماله مراعى ، لأن اللفظة قد
تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هينة .

وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب . فإذا انعطف

عليه جَنَّبَتَا القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه ، خرج وافياً . وإلا انتقص بمقدار شَوْبِهِ ووحشته .

وعيار الإصابة في الوصف ، الذكاء وحسن التمييز . فما وجدناه صادقاً فذاك سيء الإصابة فيه . ويروى عن عمر رضى الله عنه أنه قال في زهير « كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال » فإذا أضيف إلى ذلك المقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والثامها ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلته اللفظ المعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية . حتى لا تكون منافرة بينهما . فهذه صبعة أبواب ملى عمود الشعر .

(٤٣) مما يدل على اتصال الشعر بالغناء قول حسان :

تَقَنَّ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضار

عنى بذلك أن الغناء وسيلة لتحسين الشعر واختياره . فإذا أردت أن تمتحن شعراً ، أجيد هو أم ردىء فغنه ، فما لان لانهاء ووقع توقيعاً حسناً فشعر حسن ، وإلا فردىء .

وكان حافظ إبراهيم رحمه الله يتغنى بشعره ، فإذا غنَّاه عرف إن كانت اللفظة قافئة أو وضعت موضعها . كما عرف إن كانت اللفظة جيّدة أو غيرها خير منها .

ويروون أن النابغة أقرّى مرة فخاف الحاضرون منه إن هم تبهوه على الإقواء ، فاستدعوا جارية تقفّ آيانه ليعرف من غنائها أنه وقع في عيب الإقواء . فالتغناء معيار الشعر ومحكّه ليعرف منه جيّده من رديئه .

(٤٤) يقول قوم إن المسئول الأول عن تدهور أخلاق العرب تدهور الشعر العربى ، فهو أدب معدة لا أدب روح . أكثره في مديح على إعطاء أو إرضاء عاطفة بانغماس في اللذائذ ، وأدب المقامات نفسها أدب استجداء ، لنيل شىء قليل من الماء . أما أدب السموّ ، والدعوة إلى البطولة والإعجاب بها

والنقى بالنبل والشجاعة ، قليل نادر . مع العلم بأن للشعر تأثيراً كبيراً في الأشخاص . فقد روّوا لنا أن عبد الملك أراد مرة أن يستمتع بسانه الجليات فاستحضر بيتاً من الشعر ، فنفر عنهن وخرج إلى الحرب . وكذلك فعل مصعب ابن الزبير وأبو جعفر المنصور .

وهو قول مبالغ فيه ، فهذه الأبيات التي تمثلها هؤلاء ودفعتهم إلى الشجاعة لا تزال باقية . وقد أضيف عليها أمثلة كثيرة من شعر المتنبي وأبي فراس وغيرها من الشعراء . نعم ، إن كثيراً من الشعر العربي ، مع الأسف ، قيل في مدح أو هجاء أو في تلذذ بالخر والنساء ، مما أضعف هم الناشئين ، ولكن ؛ ليس ذلك كل الشعر العربي . وربما عالج الشعراء المحدثون هذا العيب بإفاضتهم في القول بسامى المعاني ، والتمدح بنبيل الصفات .

وقد سمعنا في هذه الأيام العصبية أحاديث في الإذاعة وأغانى وطنية تشهد بهذا التطور العجيب . وكل هذا وذلك يدل على ما للأدب من ظل على الحياة الاجتماعية .

(٤٥) يعجبني قول التبريزي في شرحه لقصيدته تأبط شرّاً المشهورة التي مطلعها :

«إن بالشعب الذي دون سنم
لقتيلاً دمه ما يطلّ
عند قوله :

جَلّ حتى دقّ فيه الأجلّ الخ

أنه رجح أن القصيدة ليست لتأبط شرّاً ، لأنّ قوله جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ ، لا يمكن أن يصدر من أعرابي بدوي كتأبط شرّاً . ووجه الإيهام بهذا القدر أنه نقد من القليل النادر الذي يؤمن بأن الأدب ظل للبيئة . فإذا كانت البيئة بسيطة ساذجة لم يصدر من أصحابها إلا البسيط الساذج ، وإذا كانت معقدة لم يصدر من أصحابها إلا المعقد المركّب . فالبدوي الأعرابي لا يستطيع أن

يقع على معنى جلّ حتى دقّ فيه الأجل ، لأنه معنى دقيق لا يمكن أن يصدر عن البدو .

وعما يعجبني أيضاً في هذه القصيدة نقد ناقد آخر بأن هذا الشعر لا يمكن أن يكون لتأبط شراً ، لأن سألما التي وردت في شعره من نواحي المدينة ، وتأبط شراً من نواحي هذيل . وأين مسكن هذيل من سلع ؟ فهو نقد من نوع آخر ، وهو مبنى على معرفة مواقع البلدان . وكما يعجبني كثير من نقود ابن خلدون ، وإن كانت من الناحية التاريخية لا الأدبية ، فإنه كثيراً ما يكذب الحادثة لأن تاريخها لا يوافق تاريخ من حكيت عنه ، أو لأن الحادثة روت اجتماع جماعة لا يمكن في عرف التاريخ أن يجتمعوا معاً ، وهذا كثير فيه ، وفضيلة من فضائله . أما ابن خلدون ، فله نقد بديع من نوع آخر وهو أن الحوادث ليست من طبيعة الأشياء ، فإن للأشياء طبيعة تقتضي السير في طريق خاص . فإذا انحرفت بمنة ويسرة كان ذلك على خلاف طبيعتها ، فدلّ انحرافها على أنها لم تحدث ، وإنما اختلقها بعض المؤرخين لا اعتماداً على الحقيقة والتاريخ ، ولكن خلقها خيالها .

وكل هذه نقود جيّدة ، سواء في الأدب أو الجغرافيا أو التاريخ . وهذا يفتح نظرنا لفقد قيم حين نريد أن نمتحن صدق ما حكى عن النص ، وما نسب إلى شاعر أو ناثر . فإن تحقيق التاريخ وتحقيق الوقائع يدلنا على أن النص لقنان أوليس له . وربما كان أول من التفت إلى هذا ابن سلام في كتاب طبقات الشعراء ، فكثيراً ما يقبّل له من دراسة بيئة الشاعر وحالته أن القصيدة المنسوبة إليه من وضع الوضّاع .

(٤٦) ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد تمدّ في نظرنا من أقوم ما كتب فيهما . وربما كان كل ما كتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها . وبشر بن المعتمر هذا كان معتزلياً ، فإذا قلنا إنه بفضل بشر هذا

لمعتزلى وفضل الجاحظ المعتزلى أيضاً تأسست البلاغة والفن لم ينبعث عن الصواب . وقد كان يشهد هذا تخامساً يعرف الإمام والعبيد ، ويتخيرهم ويعلم مقدار كل منهم . فلعل هذا ممكن من إملاء هذه الصحيفة وهي « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إليك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن في الأسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ . وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف ، ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكثرة والمطاوله والجاهدة ، وبالتكلف والمعاودة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً ، وخفيقاً على اللسان سهلاً . وكما خرج من ينبوعه ، ونجم من معدنه . وإياك والتوغر ، فإن التوغر يسلمك إلى التعميد . والتعميد هو الذى يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك . ومن أراد معنى كريماً فليبتس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف . ومن حققهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك ، قبل أن تلتبس إظهارهما ، وتوقهن نفسك بملابستهما ، وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، ونحماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقریباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معانى العامة . وإتمام مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى . فإن أسكنت أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلبك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك . إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة ، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى لا تلطف عن الدهاء ، ولا تجفو عن الأكفاه . فأنت البليغ القام . فإن كانت المزية الأولى لا توانيك ولا تمزيك ، ولا تسمح لك عند أول نظرك

وفي أوّل تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصل إلى قرارها ، وإلى حقها من الأماكن المقسومة لها ، والفاقية لم تحلّ في مركزها ، وفي نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قنقة في مكانها ، نافرة من موضعهما ، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها . فإنك إذا لم تتعاط قرّض الشعر الموزون ولم تتكلف اختيار الكلام المنشور . لم يَمِثْكَ بترك ذلك أحد ، فإن أنت تكلنتهما ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ، ولا محكيماً لسانك ، بصيراً بما عليك وما لك ، عابك من أنت أقلّ عيباً منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، وتعاضى عليك بعد إجابة المسكرة ، فلا تمجّل ولا تضجر ، ودعه يياض يومك وسواد ليلك . وعادده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تقدم الإجابة والمواناة . إن كانت هناك طبيعة ، أو جريت من الصناعة على عِرْق ، فإن تمتّع عليك بعد ذلك من غير حادث عرض ، أو من غير طول إجمال ، فالنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك ، وأخفها عليك . فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب . والشئ لا يحنّ إلا إلى مُشّا كله . وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة . كما تجود مع الشهوة والمحبة . فهذا هذا . وينبئ للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فيجمل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً . حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم على أقدار المقامات . وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . فإن كان الخطيب متكلماً ، تجذب ألفاظ المتكلمين . كما أنه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام ، واصفاً أو مجيباً أو سائلاً ، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين . إذ كانوا لتلك العبارات أنهم ، وإلى تلك الألفاظ أميل ، وإليها أحنّ ، وبها أشرف . ولأن كبار

المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء ، وأبلغ من أكثر البلقاء .
وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني ، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك
الأسماء . وهم اصطاحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم . وصاروا
في ذلك خلفا لكل سلف ، وقدوة لكل تابع » .

فأنت إن تأملت هذه الصحيفة وتأملت الكتب التي ألفت بعدها
في البلاغة كالصناعاتين لأبي الهلال العسكري وكتب عبد القاهر الجرجاني
وأشبالها ، وجدتها تقريباً ليست إلا شرحاً لهذه الصحيفة أو تعليقاً عليها والله أعلم .
(٤٧) يتسم النقاد العرب الأدياء وخصوصاً الشعراء إلى مطبوعين ومصنوعين
فيقولون : شاعر مطبوع ، وشاعر ليس بمطبوع ، ويعنون بالشاعر المطبوع من
جاءه الشعر على الفطرة والطبيعة من غير تكلف ولا تصنع ، وبغيره من تعقل
الشعر تعقلاً ، وتكلفه تكلفاً . ويمثلون للشعر المطبوع بأسرى القيس ، وشار .
ويعنون لغير المطبوع بأبي تمام . والتصنع لا يمنع أن يأتي الشعر أولاً على السليقة
ثم يأخذ الشاعر في تجميله ، وهو تقسيم صحيح ظاهر . وهو ينطبق على الفن كله
من شعر ونثر وموسيقى وتصوير ، فهناك بعض الفنانين لديهم ملكة فطرية تنمو
بالتمرين لا يعرفون كيف أتت ، ولا كيف تعالج الفن . ولو سألت الشاعر منهم
مثلاً كيف يشعر لما عرف أن يجيبك . غاية الأمر أنه يحس إحساساً غامضاً بحاجة
إلى الشعر ، ثم يتدفق منه الشعر .

وكان الشعراء الأولون لنداجتهم وغموض هذا المعنى عندهم يسمون هذا
المعنى « شيطانا » فيزعم كل شاعر أن له شيطانا يمد به الشعر . وإذا لم يأتيه الشعر
لسبب من الأسباب قال : إن الشيطان لا يواتيني ، والحق أن الشعراء المطبوعين
عندهم ملكة غامضة لا يرتاحون إلا إذا طاولوها ، وشعروا ، كالذي حكى عن
شاب ألماني عرض ديوان شعره على أستاذ ألماني أيضاً ورجاه أن يقرأه ويقول له :
إن كان سيكون منه شاعر جيد أولاً ، فردّه إليه الأستاذ من غير أن يقرأه

وقال له : « إن كنت تستطيع أن لا تشعر وتستطيع أن تهدأ إذا شئت ، لم يكن منك شاعر . وإن كنت لا تستطيع أن تسكت ولا تهدأ ثورتك حتى تشعر ، كان منك شاعر » . وهو قول حق يدل على أن الشاعر المطبوع مشبوب العاطفة لا يستريح حتى يخرجها في شعره . غاية الأمر أن هذا لا يمنعه من إحلال لفظ محل لفظ ، ومعنى محل معنى للذوق . ويصح أن نسمي هذه الملكة إلهاماً أو لقانة أو اسماً من هذه الأسماء تولد مع الناشئ حتى يبلغ السن المناسب فيكون منه شاعر مطبوع ، أما من أخذ يقوص الأعماق حتى يستخرج معنى أو يسبح في السماء أو يعمل خياله إعمالاً شاقاً حتى يتأتى له ما يريد فليس بذى شيطان ، وبعبارة أخرى ليس بذى إلهام . وهذا الإلهام غير العقل . فالعقل يحتاج إلى مقدمات على شروط خاصة تنتج منها النتائج ، ولهذا قال البحترى :

كفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدق كذبة

أما هذا الإلهام فلا منطق له ولا مقدمات ولا نتائج له . إلهامه روحى بوحى . استمد له بعض الأشخاص بالقطرة . ولا يمكننا فى دقة أن نحكم من أين أتى هذا الإلهام وهل هذا الشخص منهم أو لا ابتداء ، كما لا يمكننا الحكم بأن هذا المنطق أو المغنية لم كان أو لم كانت صوتها حسناً من بين الملايين المخلوقة كخلقها وفى بيئتها ومثل ظروفها ؟ والشعراء المطبوعون يختلفون فى مقدار جودة طبعهم ، كما يختلف الشعراء المصنوعون فى اختلاف صنعتهم .

(٤٨) شاع بين العرب أن الشعر يحلو بمقدار ما يكون فيه من كذب ، وهذا نظر خاطئ ، ربما بنوه على أن الشعراء قد يمدحون فيقالون فى المدح ، أو يكتفون فيقالون فى الكذب ، فترى مثلاً أن الشاعر إذا أعطى شيئاً ولو قليلاً جعل الممدوح غنياً ، وإذا منع عنه العطاء لسبب من الأسباب جعله جدياً أو محجوراً ذلك . وقد يكون غير الممدوح أكبر قيمة فى الواقع من الممدوح . ولذلك هرب أن الشعر لا يقاس كما يقولون بمقدار كذبه ، وليس بصحيح أيضاً ما يقولون إن أغلب الشعر كذبه « فصدوبة الصدق فى كل فن خير من غدوبة الكذب ...